

Johann Joachim Dietrich
und der Hochaltar zu Dießen

Hasso von Poser

1975

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von
Hasso von Poser
aus München

1975

Referent: Professor Dr. Norbert Lieb

Coreferent: Professor Dr. Wolfgang Braunfels

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Dezember 1975

Inhaltsübersicht

Vorwort	S. 1
Einleitung	S. 1
Biographie	S. 3
<u>1. Dießen Hochaltar</u>	S. 7
Gesamtanlage	S. 7
Die figuralen Elemente	S. 9
Analyse der Gesamtkomposition	S. 9
Beschreibung der Einzelfiguren	S. 10
Augustinus	S. 10
Gregor	S. 12
Ambrosius	S. 13
Hieronymus	S. 14
Die himmlische Sphäre	S. 15
Zur Ikonologie der Kirchenväter	S. 16
Die Reliefs	S. 18
Lukas	S. 18
Matthäus	S. 21
Johannes	S. 24
Markus	S. 25
Mariä Verkündigung (Frühling)	S. 27
Mariä Heimsuchung (Sommer)	S. 28
Mariä Geburt (Herbst)	S. 29
Mariä Unbefleckte Empfängnis (Winter)	S. 29
Stil und Ikonologie der Reliefs	S. 30
Tabernakel	S. 33
Die Künstlerfrage	S. 34
Stilkritische Analyse	S. 43
Herkunftsproblem	S. 52
Zur Farbigkeit und Lichtführung	S. 57
Typengeschichte und Stellung in der bayerischen Kunstlandschaft	S. 59
<u>2. Kleinere sakrale Aufgaben</u>	S. 64
Urfarn	S. 64
Geschichte	S. 64
Allgemeine Beschreibung des Kreuzaltares	S. 66
Die Kreuzgruppe	S. 67
Putten, Hermen	S. 68
Anna - Altar	S. 69
Ornamentik des Anna - Altars	S. 70



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Ornamentik des Kreuzaltares	S.	71
Zum Altartypus des Kreuzaltares und seiner Ausführung	S.	73
Schönbrunn	S.	74
Hochaltarüberschlag für das Franziskaner- kloster in Schleißheim	S.	77
Kreuzaltar der Klosterkirche Reutberg	S.	78
Reliquienaltar der Schloßkapelle in Nymphenburg	S.	81
Kreuzaltar der ehemaligen Franziskanerkirche	S.	82
St. Johannes Nepomuk	S.	84
Glockenreliefs in Berg am Laim	S.	87
Das Chorgestühl von St. Peter	S.	90
<u>3. Profane Arbeiten</u>	S.	93
Der Arbeitsablauf am Münchener Hof für die Dekorationskünstler	S.	94
Die Hofbildhauer und Kistler und ihr Verhältnis zueinander	S.	95
Große Dekorationsaufträge für den Münchener Hof	S.	103
Die Reichen Zimmer der Münchener Residenz	S.	103
Amalienburg	S.	108
Die Gelben Zimmer der Residenz	S.	112
Die Kurfürstenzimmer der Residenz	S.	113
Das Residenztheater	S.	114
Arbeiten für Münchener Adelspalais	S.	117
Palais Holnstein	S.	117
Palais Portia	S.	119
Palais Fugger-Zinneberg	S.	119
Kleinere Profanarbeiten	S.	120
Rahmen für das Rathaus	S.	120
Arbeiten in der Wohnung François Cuvilliers	S.	121
Zwei Pferde zum "Ringlspiel" in Nymphenburg	S.	121
Die Möbel	S.	122
Ornamentik	S.	126
Zusammenfassung und Würdigung	S.	131
Anmerkungen	S.	137
Wichtigste zitierte und benutzte Literatur	S.	168
Verwendete Abkürzungen	S.	174
Anhang	S.	175
Kopie aus Dall'Abacos Urschrift der Chronik	S.	176

Vorwort

Die vorliegende Arbeit entstand 1975 als Dissertation an der Philosophischen Fakultät in München. Die Themenvergabe und Betreuung der Forschungen lagen in den Händen meines Doktorvaters Prof.Dr.Norbert Lieb, der die Arbeit in allen Phasen kritisch und hilfsbereit begleitete. Für seine Betreuung und Förderung sei ihm herzlich gedankt. Ohne das stete Engagement von Dr.Heinz Jürgen Sauermost wäre die Dissertation häufig ins Stocken geraten. Ihm verdanke ich auch aus zahlreichen Diskussionen Anregungen und Korrekturen von Hypothesen, die in Sackgassen zu verlaufen drohten. Für seine Diskussionsbereitschaft, wertvollen Anregungen und archivalischen Angaben gilt mein Dank besonders Dr.Peter von Bomhard vom Diözesanarchiv München sowie Dr.Peter Volk vom Bayerischen Nationalmuseum. Die bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen förderte die Arbeit durch Bereitstellung wichtigen Bildmaterials. Dr.Frank Leusch, Dr.Kilian Kreillinger, Dr.Ulrich Schießl und Falk Bachter halfen in zahlreichen Diskussionen bei der Klärung offenstehender Fragen. Dr.Rudolf Preimesberger übernahm Korrekturen und gab viele Anregungen. Dr.Beate Riedle half mir großzügig beim Erstellen des Fotomaterials. Ihnen allen gilt mein aufrichtiger Dank.

Bereitwillige Unterstützung gewährte Familie Bracht, Schloß Urfarn, meinen Forschungen. Für stets freundliche Unterstützung danke ich auch den Mitarbeitern des Stadtarchivs München, des Hauptstaatsarchivs, des Staatsarchivs für Oberbayern, des Geheimen Hausarchivs München und zahllosen anderen ungenannten Helfern.

Die Dissertation hätte kaum durchgeführt werden können ohne die selbstlose Unterstützung von Dr.Werner Bartenwerfer, Frau Martha und Erika Witomsky, meinen Eltern, Tanten und vor allem meiner Frau.

Ihnen sei diese Forschungsarbeit gewidmet.

Einleitung

War die Münchener Barockskulptur stets im Schatten der Architektur gestanden, so brachten gerade die letzten zwanzig Jahre größere Einzelbeiträge über die Münchener Bildhauer des Barockzeitalters und schlossen damit einige Lücken im Münchener Kunstleben.(1) Dabei erscheint es

überraschend, daß ein Bildhauer wie Johann Joachim Dietrich, der in der Wertschätzung häufig mit Superlativen bedacht wurde, nie eine eigene Würdigung erfuhr, sieht man von dem knappen, aber grundlegenden Artikel Max Hauttmanns im Thieme/Becker 1913 ab.(2) Dieses, obwohl Hauptwerke des bayerischen Rokokos eng mit seinem Künstlernamen verknüpft sind. Die 'Reichenzimmer' der Residenz, die Amalienburg, das 'Cuvilliéstheater', alles Inbegriffe vorzüglichster Raumschöpfungen des 18.Jahrhunderts, erfuhren zum großen Teil durch J.J.Dietrich ihre Ausgestaltung. Diesen höfischen Glanzstücken steht der Diessener Hochaltar, sein Hauptwerk im sakralen Bereich, dessen Skulpturen Max Hauttmann zu den größten Leistungen des bayerischen Rokokos zählt (3), ebenbürtig zur Seite.

Wurden J.J.Dietrich auch keine eigenen größeren Forschungen gewidmet (4) - eine in Aussicht gestellte größere Publikation kam nicht zustande (5) - so trat er jedoch im Gefolge der Cuvilliéforschung (6) stärker in den Vordergrund, wobei seine künstlerische Eigenständigkeit als Bildhauer betont wird. (7)

Diese Arbeit unternimmt den Versuch die erhaltenen, sowie die archivalisch belegbaren, jedoch inzwischen untergegangenen Arbeiten Dietrichs zu sammeln, sein Erscheinungsbild als Hofbildhauer im Rahmen des Münchener Kunstlebens des 2.Viertels des 18.Jahrhunderts zu skizzieren und damit die Gestalt Joachim Dietrichs klarer als bisher herauszuarbeiten.

Probleme ergaben sich in erster Linie durch den Verlust wichtigster archivalischer Unterlagen, wie der Hofzahlamtsrechnungen, die für den beinahe gesamten betroffenen Zeitraum fehlen, oder Diessener Stiftsarchivalien. Erschwerend kam hinzu, daß Joachim Dietrich meist aus der sogenannten 'Geheimen Cassa' ausbezahlt wurde, was nur vereinzelt aktenkundig wurde. Der Hofschutz verhinderte das Erscheinen seines Namens in Zunft- und stadtadministrativen Akten, so daß, bis auf geringe Ausnahmen, nur die Kirchenbücher hier spärliche Auskunft geben konnten. Dem Fehlen archivalischer Belege während seiner langen Wanderschaft stehen nur stilkritische Hypothesen gegenüber.

Die Methode dieser Arbeit soll es sein, Dietrichs Hauptwerk, den Hochaltar von Diessen, in Werkanalyse als seine Schöpfung herauszuarbeiten - in jüngster Zeit sind erhebliche Zweifel an der Urheberschaft Dietrichs beim Diesseiner Skulpturenschmuck lautgeworden (8) - und in engen Kontext mit seinen übrigen Werken zu stellen.

Die Arbeit maßt sich nicht an, eine endgültige monographische Behandlung des Bildhauers zu geben - dazu stehen zu große Lücken im Raum, die nur hypothetisch geschlossen werden konnten, aber sie will die Tätigkeit Dietrichs umreißen und somit einen neuen Grundstock und ein Gerüst für weitere Ergänzungen zu Dietrichs bildhauerischem Schaffen geben. Die Arbeit sieht sich im Rahmen der ausgedehnten Forschung des Kunstlebens am Münchener Hof der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Biographie

Am 15. Januar 1690 wurde Johann Joachim Dietrich in Wernfels, Theilenberg bei Spalt in Mittelfranken als Sohn des dort ansässigen Schreiners Sixtus Dietrich und seiner Frau Anna Maria geboren und am nächsten Tag in der Pfarrkirche Theilenberg getauft. (9) Wie lange Sixtus Dietrich bereits in Wernfels lebte, ist unbekannt. Die Steuerbücher erwähnen ihn von 1688 bis 1706. Neben Johann Joachim sind drei Brüder faßbar, die in künstlerischen Berufen tätig waren: Sebastian (geb. 1688) und Johannes (geb. 1691) wurden Kunstschreiner (10). Bekannt wurde der jüngere Bruder Joseph (geb. 1696) als Kirchenmaler in Eichstätt. Sein Lehrmeister war wohl der in Eichstätt ansässige Maler Lorenz Koch, dessen Tochter er 1730 heiratete. Neben einigen Kirchenbildern haben sich von Joseph Dietrich die Fresken der Stiftskirche Rebdorf, 1734 geschaffen, erhalten. 1745 starb er in Eichstätt. (11)

Johann Joachim Dietrich wird sein handwerkliches Rüstzeug in der väterlichen Werkstatt zusammen mit seinen Brüdern Sebastian und Johannes empfangen haben. Dann kam er zu einem Bildhauer in die Lehre. Dies muß in Eichstätt gewesen sein, da Wernfels von 1284 bis 1802 territorialpolitisch dem Hochstift Eichstätt unterstand. (12) Auch spricht die spätere Niederlassung seines Bruders Joseph für Eichstätt

als Ausbildungsstätte.

Die Frage nach J.J.Dietrichs Eichstätter Lehrmeister kann auch jetzt noch nicht sicher beantwortet werden, doch deutet alles auf Christian Handschuher, der von 1674 bis zu seinem Tode 1731 in Eichstätt tätig war und hohes Ansehen genoß.(13) Allerdings ist es beim derzeitigen Stand der Quellenforschung zur Eichstätter Kunstgeschichte fast unmöglich, genauere Werkverhältnisse zu erfahren.

In Eichstätt gesichert erscheint J.J.Dietrich erst 1708. Im Protokollband der Marianischen Kongregation von 1654 bis 1730 (14) findet sich am 16.Dezember 1708 folgender Eintrag: "ad congregationem e Tyrocinio suscepti Joachim Dietrich Bildhauer ...". Damit ist zugleich ausgesagt, daß sich J.J.Dietrich seit spätestens 1707 in Eichstätt befand, da die übliche Probezeit zumindest ein Jahr betrug. Nun ist es sehr unwahrscheinlich, daß sich Dietrich sofort nach seinem Eintreffen in Eichstätt um den Eintritt in die Marianische Kongregation bemühte, vielmehr muß er sich schon länger in Eichstätt aufgehalten haben und es dort auch zu gewissem Ansehen gebracht haben, was auf eine Lehrzeit seit 1704/1705 schließen läßt. Bis 1711 können wir J.J. Dietrich weiterhin in der Stadt durch die Sodalistenliste von 1706/1711 (15) nachweisen. Im anschließenden, 1713 angelegten Verzeichnis fehlt er. Damit ergibt sich das Jahr 1712 als Beginn seiner Gesellenwanderschaft.

Von nun an bleiben wir bis 1725 wieder ohne archivalische Belege, doch läßt die Stilkritik eine Wanderschaft nach Böhmen, insbesondere Prag, vermuten. Ein späterer Aufenthalt in Italien ist nicht unwahrscheinlich, besonders im Hinblick auf die Dießener Kirchenväter.

Gegen 1720 scheint J.J.Dietrich von der 'Hochkonjunktur', die damals im Kunstwesen des Münchener Hofes bis zum Tode des Kurfürsten Max Emanuel herrschte, angelockt worden zu sein. Die Altäre der Hofmarkkirche Schönbrunn, um 1723, deuten darauf hin. Als Wohnsitz wählte J.J.Dietrich die Au, jene Vorstadt Münchens, "wo die fleißigsten Leute von München wohnen.."(16) Zu dieser Zeit befanden sich im Lustgarten von Neudeck, einem Jagdschloßchen des Kurfürsten (17), Künstlerwerkstätten des Hofes. Hier arbeiteten u.a.

die Bildhauer und Stukkateure Charles Dubut und Giuseppe Volpini. (18) Aufgrund der Wohnnachbarschaft ist zu schließen, daß sich auch die bedeutende Münchener Hofkistlerei unter Johann Adam Pichler, einem aus Dollnstein im Altmühltal gebürtigen, in Paris ausgebildeten Kistler, bis zu ihrer Zerteilung und teilweisen Auflösung (20) unter Kurfürst Karl Albrecht, in Neudeck befunden hat. (21) Diese Werkstatt zog stets einen außerordentlich großen, nach Bedarf schwankenden Mitarbeiterstab an; so unterstanden J.A. Pichler 1717 zeitweise 87 Kistler (22), abgesehen von der Zahl der beschäftigten Bildhauer, die meist zwischen zwei und zwanzig lag.

Johann Joachim Dietrich nannte sich "Bildhauer ob der Au", als der er bis 1736 unterschrieb und titulierte wurde. Es ist anzunehmen, daß er als selbstständiger Bildhauer nach den sich ad hoc bietenden Möglichkeiten teilweise in der Hofkistlerei wie auch in der Werkstatt Andreas Faistenbergers mitarbeitete. Dieser leitete bis weit ins 18. Jahrhundert hinein die bedeutendste Münchener Holzbildhauerwerkstatt. Selber war er wohl in den zwanziger Jahren kaum mehr bildhauerisch aktiv tätig. (23)

Den ersten archivalisch gesicherten Aufenthalt für Dietrichs Aufenthalt in München finden wir erst 1725. Am 30. Januar 1725 heiratete er in St. Karl Borromäus in der Au Katharina Schneider aus Aichach. (24) Von nun an melden ihn die Kirchenbücher der Au und Münchens bis zu seinem Tode häufiger. (25) Am 22. Dezember 1725 kam seine erste Tochter Maria Eva zur Welt, die allerdings kaum sechzehn Jahre alt wurde. (26) Die zweite Tochter, Maria Josepha, überlebte die Eltern nur um wenig. (27)

Dietrichs erste erhaltene und signierte Arbeit finden wir in der Schloßkapelle von Urfarn bei Reisach, wo er u.a. 1726/27 zwei Altäre im Auftrag des Kurfürstlichen Wirklichen Hofkammerrats Johann Georg von Messerer schnitzte.

Etwa aus der gleichen Zeit stammt ein Auftrag der Stadt München für einen Bilderrahmen, der zur Erbhuldigung des Kurfürsten Karl Albrecht am 13. Mai 1727 erstellt wurde. (28) Dieser Auftrag legt nahe, daß sich Dietrich schon längere Zeit am Münchener Hofkunstwesen beteiligt haben muß, da er

als nicht in München verzunfteter Bildhauer sonst kaum zu einer solchen Arbeit herangezogen worden wäre.

Die Archivalien der kurfürstlichen Hofhaltung erwähnen ihn erstmals 1729. Er ist an den 'Neuen Zimmern', den späteren 'Reichen Zimmern' der Residenz beschäftigt. Seitdem taucht er in den Hofbauamtsrechnungen und sonstigen Belegen häufiger auf. Er ist am Miniaturen- und Porzellankabinett, an dem Inneren Audienzzimmer, der Grünen Galerie, den 'Gelben' und den Kurfürstenzimmern tätig. An der Ausgestaltung der Amalienburg und des Residenztheaters hat er maßgeblichen Anteil.

Verschiedentlich war er auch für Münchener Adelspalais tätig, wofür sich allerdings kaum Unterlagen erhalten haben. So arbeitete er beim Palais Fugger-Zinneberg, Palais Portia, Palais Holstein und wohl auch schon am Palais Preysing I. Für das Palais Törring-Jettenbach war zumindest seine 'Werkstatt' tätig.

Nach dem Tode Andreas Faistenbergers (29) bewarb sich Dietrich um dessen vakante Hofbildhauerstelle, die ihm am 14.März 1736 zuerkannt wurde: "...in ansehung er ein gar gueter arbeitler ist".(30)

Seit dem 29.September 1735 mietete J.J.Dietrich Räume "nebst(d.h.neben) seiner vorigen..(d.h.Wohnung)" in dem Kurfürstlichen Wollhaus in der Au. Er bezahlte dafür einen jährlichen Mietzins von 42 Gulden. Am 23.April 1738 gab er diese Räume wieder auf.(31) Es scheint sich hierbei um seine Werkstätte zu handeln, da die Kirchenbücher ihn seit 1736 als "pro tempore augensis" aufweisen.(32) Auch trat Joachim Dietrich am 27.März 1736 der sogenannten "Deutschen Congregation" in München bei. Als Hofbildhauer genoß er größeres Ansehen, was in der Titulierung 'Herr' zum Ausdruck kommt.(33) 1738 zog er vollends nach München: Der Kirchenbucheintrag nennt ihn 1738 "Hofbildhauer in civitate".(34) Seine neue Unterkunft befand sich am Rindermarkt, wo er bis zu seinem Tode wohnte. Als hofbefreiter Künstler taucht er nicht in den bürgerlichen Steuerbüchern auf. Er wird eine freie Wohnung und Hofbildhauerwerkstatt zur Verfügung gestellt bekommen haben wie es bei Guilielmus de Grof und Wenzeslaus Miroffsky z.B. in der Herzog-

Max-Burg der Fall war.(35) Als diese kommt, da der Rindermarkt als Wohnsitz gesichert ist (36), nur die sogenannte 'Churfürstliche Fabrica'(37) in Frage, in der er sicherlich seine Werkstatt besaß.(38)

Mit der Verleihung des Titels eines Hofbildhauers ohne feste Besoldung (39) versiegen die archivalischen Quellen über J.J.Dietrich, was darauf zurückzuführen ist, daß er fast ausschließlich aus der 'Geheimen Cassa' bezahlt wurde. Nur noch ganz vereinzelt taucht sein Name in den Hofrechnungen auf. Seine letzten Arbeiten sind das Chorgestühl von St.Peter, Glockenreliefs für Berg am Laim und die Schnitzereien im Residenztheater. Am 28.Oktober 1752 starb Dietrichs Frau Maria Katharina, er selbst folgte ihr wenig später am 5.Juni 1753 ins Grab am ehemaligen Salvatorfriedhof. (40)

Dießen Hochaltar

Gesamtanlage

Am 7.September 1739 wurde der Neubau der Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St.Maria zu Dießen am Ammersee durch den Augsburger Weihbischof Jakob von Mayr konsekriert. Die Weihe bedeutete noch keineswegs den Abschluß des Baus (41) beziehungsweise seiner Ausstattung, der Hochaltar aber stand schon.

Der Innenraum der Diessener Wandpfeilerkirche J.M.Fischers bildet ein gutes Beispiel für die Einbeziehung der architektonischen Einzelglieder zu einem Gesamtprospekt. Die Einzelteile sind so aufeinander abgestimmt, daß sie sich in der Ziel- und Blickrichtung steigern, um im Hochaltar als Ziel und Abschluß des Raumes zu gipfeln. Die Halbsäulen des eingezogenen quadratischen, durch vier Stufen erhöhten Chores und die gedrängt stehenden Rahmensäulen des Hochaltars, der abermals durch drei Stufen und hohe Sockelzone abgesetzt und gehoben wird, ergeben eine homogene Bühnenperspektive mit steter Steigerung zur Mitte. Die marmorierten Holzsäulen des Aufbaus fügen sich nahtlos dem Gesamtbild des Innenraumes in hervorragender Perspektivwirkung ein. Bei einer Höhe von über 20 Metern überspannt der Altar auch mit seiner enormen Breite die gesamte Apsis. Er präsentiert sich in monumentalen raumgreifenden Formen. In der Hauptsache wird sein Erscheinungsbild

von der plastischen und architektonischen Ausgestaltung bestimmt, die mit der nur schwach hervorstechenden Farbgebung des Retabels in Einklang gebracht ist. Vier überlebensgroße Statuen der abendländischen Kirchenväter (42) vollziehen den Übergang vom Chorraum zur Altarwand. In Höhe und Tiefe trapezförmig gestaffelt, zielen sie auf das Altargeschehen hin und überbrücken zugleich die, vom Gemeinderaum aus gesehen, undefinierbare Tiefendimension des 'theatrum sacrum'. Dem Retabel erheblich vorgeschoben, flankieren auf niedrigen Postamenten Augustinus und Hieronymus das Altargebilde, das sich über einer hohen, mit acht Reliefs geschmückten Sockelzone aufbaut. Auf dieser stehen, über gebauchten Konsolen, eingerückt Gregor und Ambrosius vor den Interkolumnien des beidseitig rahmenden, vorgebuchten Paares korinthisierender Säulen. Je eine weitere Säule, hinter den beiden Heiligen in die Tiefe gerückt, steigert kulissenhaft die architektonische Dichte der Altarwand. Der hohe Gebälkaufsatz wird von dem Altarbildrahmen durchbrochen. Das kräftige vorspringende Gesims zieht sich durch. Den Altarauszug bildet eine Baldachindraperie, die seitlich in vorkragende Voluten ausläuft. Der plastische Akzent der Kirchenväter wird im Auszug wieder aufgenommen. Zwei Engel auf den ausschwingenden Voluten rahmen die himmlische Sphäre, in der Christus und Gottvater mit Zepter und Weltkugel über dem Altarbild der Himmelfahrt Mariens auf Wolkenbänken schweben. In der Mitte des Auszugs über Gottvater und Sohn erscheint der Heilige Geist als Taube in einer Strahlen- und Wolkenglorie, die durch Puttenköpfe belebt wird. Darüber erhebt sich die quastenbesetzte Baldachinbekrönung, deren Vorhänge seitlich von Putten gerafft und unterstützt werden.

Der Altar wird komplettiert von einer vorgeschobenen, breit ausladenden Mensa mit Tabernakelaufbau, die dem Altarbild vorgestellt ist. Die Gestalt des Tabernakels bildet ein flaches gleichschenkliges Dreieck, dessen Spitze den unteren Rahmen des Altarbildes durchstößt. Nicht überreich, jedoch kräftig ornamentiert mit Blumengirlanden, Früchten, Palmetten und Muschelformen, bildet das Tabernakel eine optisch wirksame Verdichtung des ornamentalen

Schmuckes des Altarretabels. Die kompositorisch wichtigen Eckpunkte werden, wie die Bekrönung des Altars, durch Hermen, Putten und Puttenköpfe hervorgehoben.

Als einer der letzten hat der Dießener Choraltar seine ursprüngliche Wandelbarkeit, auf die hin er konzipiert war, erhalten. So kann das Altarblatt mittelst Walzen versenkt werden, um wechselnde Szenen der Heilsgeschichte zu zeigen. (43) Dieses 'Gerümpel' ist einer aus Unkenntnis und in der damaligen Ablehnung des Barocks geplanten Vernichtung wegen möglicher Feuergefahr zu Anfang dieses Jahrhunderts entgangen. (44) Anlaß dazu war die Restaurierung des durch häufiges Versenken schadhafte gewordenen Bildes. Erst im 2. Viertel unseres Jahrhunderts wurde das 'Heilige Grab' in dieser seltenen Form wiederverwendet. (45)

Die figuralen Elemente

Der Altar weist reichen skulpturalen Schmuck auf. Neben den vier abendländischen Kirchenvätern in der Erdenzone ist der Altarauszug gleichfalls reich bevölkert: Trinität, Engel, Putten sowie zahlreiche eingestreute Engelsköpfe. Das Tabernakel zieren vier große Putten.

Die Skulpturen sind aus Lindenholz geschnitzt und - ausgenommen die vergoldeten Tabernakelputzen - weiß gefaßt. Nur Schmuckteile und Attribute, wie Pectorale und Buch, sind bei den Kirchenvätern durch Vergoldung hervorgehoben. Die beiden vorgeschobenen Kirchenväter sind hinten zwar ausgehöhlt, jedoch wieder geschlossen worden und vollplastisch exakt durchgeformt. Das gleiche gilt für sämtliche Putten, während die übrigen Skulpturen rückseitig geöffnet sind.

Die Größe der Putten liegt bei ca. 1 m. Die im Auszug rahmenden Engel sind mit ca. 2 m. knapp überlebensgroß, etwas größer noch die Zentralfiguren Gottvater und Christus. Weit überlebensgroß sind die vier Kirchenväter, deren Höhe zwischen 3 und 3,20 m. beträgt. Die falschen Maße bei Joseph Anton Hugo von über 4 m. Höhe ergeben sich aus der Addition mit der Podesthöhe der vorgeschobenen Statuen Augustinus und Hieronymus. (46)

Analyse der Gesamtkomposition

Die Gesamtkomposition des Altares wird bestimmt von geometrischen Formen, die sich teilweise überlappen und ineinander übergreifen. Die Kirchenväter, flächig für sich gese-

hen, bilden eine symmetrische Trapezform, in dessen Mitte das, in ein gleichschenkliges flaches Dreieck einbeschriebene Tabernakel hineinkomponiert ist. Ob sich eine gedankliche Verbindung zum griechischen Wort 'trapeza', das im Sakralen häufig für Altar verwendet wurde (47), ableiten läßt, sei dahingestellt, kann jedoch bei dem komplizierten und durchdachten Programm - besonders bei den Sockelreliefs - nicht ausgeschlossen werden.

In der Mittel- bzw. Retabelzone als Hochrechteck mit flankierenden Säulen dominiert eindeutig der Vertikalzug nach oben. Dieser wird oben im Auszug, der einem großen, beinahe gleichseitigen Dreieck einbeschrieben ist, aufgefangen. Weitere Kompositionsformen und Hilfen sind untergeordnet, so das zentrale Quadrat von Gottvater, Sohn mit den beiden darüberschwebenden Putten oder das Zentralmotiv des Auszugs: die Dreieckskomposition der Dreifaltigkeit.

Diese drei Zonen sind mehrfach ineinander verspannt. So bildet die untere 'Klammer' die Überschneidung des Gemäldes durch die Spitze des Tabernakels. Im Auszug stellen diese Verbindung der in das Retabelrechteck hineinschreitende Fuß Christi und die Wolken dar.

Entscheidend aber für die Gesamtwirkung ist die chiastische Verspannung der Erden- und Himmelszone, deren hochgelegener Schnittpunkt das Haupt Mariens bildet.

Norbert Lieb wies darauf hin, daß man im Dießener Hochaltar Analogien zum Gesamtgrundriß und der Fassade der Kirche erkennen kann.(48) So entsprächen der Vorhalle die Erdenzone mit den Kirchenvätern, dem Gemeinderaum mit Abseiten das Altarblatt mit den flankierenden Säulen und dem Chor der Auszug. Dem Außenschaubild der Fassade aber antwortet der Hochaltar als innenräumliches Zielbild.

Beschreibung der Einzelfiguren

Augustinus

An der Evangelienseite, auf einem dem Altarretabel vorgeschobenen Podest steht der hl. Augustinus, der Patron der Chorherren. Sein vorgesetzter linker Fuß deutet eine Schrittstellung an, die ein ausgewogenes Verhältnis zum begleitenden Putto zu seiner Rechten schafft. Trotz dieser Bewegung strahlt die Gestalt Ruhe und Würde aus. Sein nach links geneigter, physiognomisch fein durchgearbeiteter Kopf strömt Milde aus, der Ausdruck gibt den in sich

versunkenen Denker wieder. Das Haupt ist unbedeckt, der kräftige, gelockte Haarwuchs und der wallende Bart verleihen seiner innerlichen Würde gesteigerten Ausdruck. Seine Blickrichtung ist dem Tabernakel zugewandt. Augustinus hält in seiner Rechten den Bischofsstab, die Linke, mit dem flammenden Herzen, preßt er an seine Brust.

Der Heilige trägt ein von einer reich geschnittenen Borte gerahmtes Pluviale, das vor der Brust von einer runden Schließe zusammengehalten wird. Im Gegensatz zu dem festen Stoff des großzügigen, nur leicht geknitterten Pluviales besteht die lange Albe aus leichterem Leinen, das reiche, meist gradlinige Falten aufweist. Den unteren Saum der Albe schmückt ein Spitzenmuster. Die abgestumpfte Schuhspitze, die das bis zum Boden reichende Gewand leicht anhebt, entspricht der Zeitmode. Als Gürtel dient das Cingulum. Zwischen Albe und Pluviale trägt Augustinus eine über Brust gekreuzte Stola. Das Pectorale erkennt man unter seiner rechten Hand.

Im Vergleich zu Augustinus wirkt der neben ihm schreitende Putto lebhaft. Mit seiner Rechten stemmt er das aufgeschlagene Buch mit der darauf liegenden Mitra gegen seine Hüfte. Die hochgehobene Linke weist triumphartig eine Muschel vor. Bekleidet ist er mit einem bauschigen Lendentuch, das von einem schärpenartig von der rechten Schulter zur linken Hüfte reichenden Streifen gerafft und gehalten wird.

Augustinus weist die seit dem späten 15. Jahrhundert üblichen Attribute auf. Sein Hauptattribut, neben den bischöflichen Insignien und dem Buch, bildet das brennende Herz, das eine Verkörperung eines Ausspruches des Heiligen im Kapitel 2 des 9. Buches der Confessiones darstellt: *Sagittaveras tu cor nostrum charitate tua et gestabamus verba tua transfixa visceribus*. Zugleich wird es als Ausdruck seiner feurigen, opferwilligen Gottes- und Menschenliebe gewertet. (49) Die Muschel, die häufig mit einem Löffel wechselt (50), als zweites Individualattribut, erinnert an die Legende, derzufolge der Heilige beim Meditieren über die Trinität, am Meeresstrand wandelnd, einen Knaben traf, der das Meer in eine kleine Grube schöpfen wollte. Auf die Belehrung des Augustinus, daß dies unmöglich sei, soll der Knabe zur

Antwort gegeben haben, es sei ebenso unmöglich jenes Geheimnis zu ergründen.

Gregor

Über Augustinus durch die Altarsockelzone gehoben und zur Mitte gerückt, steht der hl. Gregor vor der Interkolumnie des linken Säulenpaares auf einer vorgewölbten, korbförmigen Konsole. Im Schrittmotiv frontal uns zugekehrt, wendet er sein Anlitz zum Altar hin. Er scheint den Eingebungen des Heiligen Geistes zu lauschen, der, in der üblichen Gestalt einer Taube, in einem Wolken- und Strahlenbündel vor bzw. über seinem Kopfe schwebt. Das ehrwürdige Haupt wirkt gespannt und aufnahmewillig, jederzeit zum Niederschreiben bereit, wie das aufgeschlagene Buch über seinem linken Unterarm und die gestreckte Rechte mit der Schreibfeder andeuten.

Gregor ist ähnlich wie Augustinus gekleidet. Auf dem Haupt trägt er als Papst die dreireifige Tiara, unter der das dicht gelockte Haar hervorquillt und absatzlos in den mächtigen, in dichten Strähnen wallenden Bart übergeht. Unter dem Pluviale, das von einer prächtigen, kartuschenförmigen Schließe über der Brust zusammengehalten wird, trägt Papst Gregor eine spitzengesäumte Albe mit dem Cingulum. Eine reich mit Ornamenten bestickte Stola, die in Fransen ausläuft, schaut unter dem Pluviale hervor. Vor der Brust trägt er, fast völlig hinter dem Buch verborgen, das doppeltbalkige Pektorale. Wie die anderen Kirchenväter trägt er die vorne abgestumpften Pontifikalschuhe. Als Papst steht ihm der dreibalkige Kreuzstab zu.

Neben den Papstinsignien gelten die Taube mit dem geöffneten Buch und schreibereiter Feder als Gregors Individualattribute. Diese Darstellung geht auf die Lebensbeschreibungen des Paulus und Johannes Diaconus zurück, die berichten, daß der Schreiber des Papstes mehrfach bemerkt habe, wie der Heilige Geist in Gestalt der Taube, Gregor die Worte eingab, die er dann dem Schreiber diktierte. (51)

Unter den vier Kirchenvätern stellt Gregor die kraftvollste und am meisten von Spannung geladene Gestalt dar. Sie ist weniger als die anderen auf Flüchtigkeit gearbeitet, sondern mehr in die Tiefe. Dies bewirkt vornehmlich der Kunstgriff, der das Pluviale nach vorn herumschlingt und

mit der Linken vor dem Körper hochrafft. Diese Hand ist für die Statue Kern und Angelpunkt. So greifen drei Finger in die Gewandschlaufe, zwei in die Buchseiten. Zugleich hält er damit den Kreuzstab. So bildet die Hand den Zentralpunkt, in dem sich die Hauptkompositionslinien treffen: Der Kreuzstab, die Bogenlinie vom Kopf zum Fuß, die Buchseiten, die Gerade der federhaltenden Hand-Pluvialesaum-Buch sowie die Hauptfaltenbahn der aufgerafften Pluvialeseite in der Verlängerung zur Taube.

Eine weitere wichtige gestaltende Kompositionshilfe finden wir in der gedachten Rautenform, die sich durch die Verbindung der rechten Hand zur Taube über das Haupt bzw. die Linke ergibt. Die Taube muß sich an dieser Stelle befinden, um als Gegengewicht zu dem ausgestreckten rechten Arm das Erscheinungsbild der Skulptur auszubalancieren.

Ambrosius

Als Gegenstück zum hl. Gregor steht der hl. Ambrosius an der Epistelseite neben dem Altarbild. Auch er vollzieht wie Gregor eine Wendung zur Altarmitte hin. Die Körperlast des Heiligen ruht auf dem vorgeschobenen rechten Bein; das Spielbein ist zurückgesetzt. In der Hüfte leicht eingeknickt und vornübergebeugt liest er in dem Buch, das auf seinem vorgehaltenen rechten Unterarm ruht und mit gespreizten Fingern in Balance gehalten wird. Seine Linke hält den Bischofsstab. Kräftig wie sein unter der Mitra hervorquellender Haarwuchs ist auch der volle strähnige Bart.

Wie Augustinus und Gregor trägt er ein reich ornamentiertes Pluviale, das von einer prächtigen Schließe mit zwei kleeblattförmigen Muschelgebilden an den Enden über der Brust zusammengehalten wird. Dicht darunter erscheint das Pektorale. Das Pluviale schmiegt sich über die ausgestreckte Linke und angewinkelte Rechte und hinterlegt die Gestalt folienartig. In großen ruhigen Zügen werden die Faltenbahnen des schweren Stoffes wiedergegeben. Der weitgeöffnete Umhang gibt den Blick auf das spitzengesäumte Rochett und die schmucklose Älbe frei. Die reich ornamentierte Stola, die wie ein Rahmen den Körper säumt, endet in zwei herzförmigen Verbreiterungen mit Quaste.

Ambrosius ist durch keine individuellen Attribute ausgezeichnet wie Bienenkorb oder Geißel. Nur die Allgemeinattri-

bute wie Buch und Pontifikaltracht des Bischofs kennzeichnen ihn im Rahmen der Vierergruppe.

Hieronymus

Als Pendant zu Augustinus schließt der hl. Hieronymus an der Epistelseite die Gruppe der Kirchenväter. Dem Gemein-
 deraum frontal zugewandt steht er mit leicht nach unten
 geneigtem Haupt fest auf beiden Beinen. Im Gegensatz zu
 seinem wallenden Bart nimmt sich sein Haupthaar schütter
 aus. Sein versunkener Blick ruht auf dem aufgeschlagenen
 Buch, das er mit der Rechten gegen seine Hüfte stemmt. Da-
 zu klemmt er zwischen Buch und Zeigefinger ein Kruzifix
 ein, dem er seine Andacht zu widmen scheint. Der zweibal-
 lige Kreuzstab lehnt an seiner Linken, mit der er einen
 Totenschädel an die Brust preßt.

Hieronymus trägt als Untergewand die bis zum Boden rei-
 chende zugeknöpfte, brüchig geknitterte Soutane, darüber
 das Rochett, das mit reicher Spitzenverzierung in Kniehöhe
 ausläuft. Den weiten Chormantel rafft der Heilige an der
 rechten Hüfte mit dem Buchsteg zusammen, so daß sich eine
 weite Schüsselfalte unter dem Unterarm ergibt. Eine zuge-
 knöpfte Mozzetta komplettiert die Kleidung des Heiligen,
 der gleichfalls vorn abgestumpfte Pontifikalschuhe trägt.
 Vor seiner Brust hängt als Pektoreale ein Kleeblattkreuz.

Zur Linken des Kirchenvaters agiert ein Putto als Beglei-
 ter. Er ist als Beispiel für die Verspieltheit des Rokoko
 berühmt geworden. Aus dem Dienen ist ein Schauspiel ge-
 worden. (52) Der kniende, frontal uns zugewandte Knabe ist
 spärlich mit einem über den linken Oberschenkel drapier-
 ten Lendentuch bekleidet. Über seinem gelockten Kopf hält
 er mit beiden Händen den Kardinalshut, als wolle er ihn
 ausprobieren, ein Motiv, das von François Duquesnoy in
 Rom geprägt (53), von Filippo Parodi im 'Santo' von Padua
 mit einem Hut umgesetzt, hier eine neue Formulierung er-
 hielt und schließlich durch I. Günthers Variante in Rott
 am Inn seine reizvollste Interpretation fand.

Braun weist auf die eigenartige Verquickung der Attribute,
 die für verschiedene Aussagen stehen. So deuten Kreuzstab,
 liturgische Gewandung und Buch auf den Kardinal und Kir-
 chenschriftsteller hin, Kreuz und Totenschädel aber auf
 den großen BÜßer in der Wüste. (54)

Die himmlische Sphäre

Neben der Sockelzone liegt das plastische Hauptgewicht auf dem Auszug, der durch die Szene des Retabelbildes mit der Himmelfahrt Mariens in funktionellen Zusammenhang zur Erdenzone gebracht wird. Das Geschehen ist eindeutig. Unter einer Voluten-Baldachinarchitektur thront Gottvater neben der Erdenkugel. Zu seiner Rechten eilt Christus der emporschwebenden Maria entgegen, um sie zu empfangen. Über beiden schwebt in einer Glorie die Taube des Heiligen Geists.

Mit auseinandergestellten Beinen thront Gottvater rechts oberhalb des Bildes auf einer Wolkenbank, die mit Puttenköpfen belebt wird. Auf einen dieser Köpfe scheint er seinen rechten Fuß zu setzen. Gottvater neigt sich nach vorn und blickt dem Ereignis der Himmelfahrt und der Ankunft Mariens milde entgegen. Seine von sich gestreckte geöffnete Linke ist teils als Segens- teils als Empfangsgestus zu verstehen. Das Zepter in seiner Rechten deutet nach unten; ob es auf die Erdkugel bezogen ist, läßt sich aufgrund verschiedener Blickwinkel nicht sicher bestimmen. Auf dieser Erdkugel sind undefinierbare Ländereien eingezeichnet.

Gottvater ist barhäuptig, sein Haar steht, wie vom Wind zerzaust, in kurzen Strähnen ab, der Bart ist lang und kompakt. Er trägt ein gegürtetes langes faltenreiches Untergewand, unter dem nur die entblößten Füße hervorschauen. Durch den leichten Stoff drücken sich teilweise die Konturen der Oberschenkel, Knie und Schienbeine durch. Sein weiter Umhang ist vor der Brust mit einer Schleife verknotet, er verdeckt die rechte Brusthälfte und legt sich über den zepterhaltenden Arm. Die andere Hälfte des Umhanges, die nach hinten über den ausgestreckten Arm herunterfällt, wirkt wie eine hinterlegte Folie.

Im Gegensatz zu der fast passiven Haltung Gottvaters ist Christus in voller Aktion. Auf Wolkenbänken - ebenfalls mit Puttenköpfen durchsetzt - steigt er herunter und seiner emporschwebenden Mutter entgegen. Er hält die Arme geöffnet, um Maria zu empfangen und aufzunehmen. Christus ist - anders als Gottvater - nur mit einem Lendentuch bekleidet, das sich frei um seinen Körper drapiert. An seiner rechten Seite als hinterlegende Folie, schlingt es sich an der linken Seite weit zurückwehend um seinen Arm. Sein Gesicht

blickt milde der Mutter entgegen. Das in der Mitte gescheitelte, lange lockige Haar weht nach hinten. Ein kurzer gekräuselter Bart rahmt seine Kinnpartie. Auf der entblößten Brust sieht man das Wundmal. Hinter ihm ragt das Kreuz hervor.

In einer großen Gloriolo aus Strahlenbündeln, Wolken und Puttenköpfen schwebt der Heilige Geist in Gestalt der Taube. Die Gloriolo paßt sich in die Baldachinarchitektur ein, deren Vorhang, der von der lambrequinverzierten Ovalbaldachinkuppel herunterfällt, von vier großen Putten auf- und zur Seite gerafft wird. Das Kreuz mit der Schlange bildet den oberen Altarabschluß.

An den Seiten rahmen zwei überlebensgroße Engel die himmlische Sphäre. Sie sitzen auf Volutenkonsolen, die nach oben eingerollt, über die Säulen- und Gebälkarchitektur vorstoßen. Die Engel verfolgen das Geschehen. Ihre langen, lockigen Haare sind vom Wind zerzaust. Ihre Kleidung bilden frei um den Körper drapierte Gewandtücher, deren Enden im Wind flattern. Ihre aufgespannten Flügel sind minutiös gegliedert und durchgebildet. Während der linke Engel seine Hände vor der Brust kreuzt, streckt sein Pendant die Rechte von sich.

Zur Ikonologie der Kirchenväter

Die Reihenfolge der Kirchenväter bei der Beschreibung: Augustinus, Gregor, Ambrosius und Hieronymus ergibt sich aus der bei uns gebräuchlichen Blick- und Leserichtung von links nach rechts.(55)

Heraldisch gesehen ergibt sich jedoch beim Dießener Hochaltar folgende Reihenfolge: Gregor, Ambrosius, Augustinus und Hieronymus. Eine traditionelle besondere Bedeutung scheint sich bei dieser Aufstellung nicht ableiten zu lassen mit Ausnahme des Augustinus. Als linke Protagonistenfigur lenkt er nicht nur das Auge des Betrachters zuerst auf sich, er ist auch durch die Gestaltung, seine suggestive Ausstrahlungskraft, die hervorstechende edle Durchformung des Hauptes, die Ausponderierung des Putto zum Kirchenvater als anspruchsvollste, qualitätvollste Skulptur der Gruppe ausgezeichnet. Eine Auszeichnung, die ihm verständlicherweise als Ordenspatron der Augustiner-Chorherren zuteil wird. Zudem darf man annehmen, das diese Po-

sition früher durch den danebenstehenden ehemaligen Probstsitz hervorgehoben wurde.

Die Ikonologie kennt keine traditionelle festgelegte Rangabfolge unter den Kirchenvätern, wie sie sich z.B. aus dem liturgischen Rang der geistlichen Würdenträger ergäbe: Papst, Kardinal, Bischöfe. Oft werden sie alphabetisch behandelt. (56) Das Lexikon für Theologie und Kirche benutzt die gebräuchlichste Reihenfolge, die die Kirchenväter chronologisch nach ihren Todesdaten ordnet: Ambrosius (gest. 397), Hieronymus (gest. 420), Augustinus (gest. 430), Gregor (gest. 604). (57) Dem heraldischen Schema von Dießen entspräche die Allerheiligenlitanei. (58) Diese scheint auch für viele Parallelbeispiele der Barockzeit im süddeutschen Raum maßgeblich gewesen zu sein.

So ergeben sich in der Münchener Theatinerkirche und der Wies gleiche Anordnungen. Dasselbe gilt für die Pfarrkirche St. Michael in Sonthofen, wobei man dort Augustinus und Ambrosius aufgrund fehlender Attribute nicht eindeutig auseinanderhalten kann. (59)

Daß die Allerheiligenlitanei jedoch auch in der Barockzeit nicht immer verbindlich war, beweisen der Hochaltar der Wallfahrtskirche Maria Thalheim mit der Anordnung: Augustinus, Gregor, Hieronymus und Ambrosius oder die Stiftskirche in Waldsassen: Augustinus, Gregor, Ambrosius, Hieronymus und St. Michael in Berg am Laim: Gregor, Augustinus, Hieronymus und Ambrosius.

Auch ältere Beispiele zeigen keine einheitliche Behandlung, so finden wir auf Michael Pachers Kirchenväteraltar die Reihenfolge: Hieronymus, Augustinus, Gregor und Ambrosius oder auf einer Tafel des 15. Jahrhunderts im Landesmuseum Münster: Gregor, Hieronymus, Ambrosius, Augustinus. (60) Als eigenartige Variante des ikonologischen Grundgedankens, der Raffaels Disputa zugrundeliegt, sieht G. Jászai die Dießener Kirchenväter (61); auch auf die eigenartige Verquickung verschiedener Gedankeninhalte wurde hingewiesen, so beim Hieronymus, dessen Attribute auf den Kardinal wie auch auf den Büsser in der Wüste hinweisen. (62)

Die vier Kirchenväter scheinen, wenn auch nicht in aktivem Bezug zur Himmelfahrt, einer Marienikonologie zugeordnet zu sein. Eine Verbindung Mariens mit den vier großen lateinischen Kirchenvätern finden wir gerade in der

Barockzeit häufig.(63) Wie sehr der Altar nach einem mariologischen Programm ausgerichtet ist, verdeutlichen vor allem die acht vergoldeten Reliefszenen, die - von Weitem kaum kenntlich - von beträchtlicher Größe (64) in der hohen Sockelzone des Altarretabels eingelassen sind. Wie schon bei den Kirchenvätern setzen sich auch hier Viererzyklen fort. Zwei voneinander verschiedene Programme werden hier gemischt nebeneinander dargestellt.

Die Reliefs

Die Reliefs zeigen die vier Evangelisten und in seltener Verschmelzung die vier Jahreszeiten, verteilt auf die Hauptfeste des Marienlebens. W.T.Auer hat in seiner Broschüre über die Dießener Klosterpfarrkirche 1964 auch die Evangelisten als marianischen Zyklus erkannt. Die Berechtigung zu dieser Annahme erhält er durch die seltsame Anordnung, die nicht in der üblichen historisch-chronologischen Reihenfolge Matthäus, Markus, Lukas und Johannes erscheint, sondern in der Folge Lukas, Matthäus, Johannes und Markus. Hier werden die Evangelisten also in eine Rangfolge entsprechend den Fakten gesetzt, die jeder über das Leben Mariens zu berichten weiß. So finden wir bei Lukas zehn Ereignisse mit 86 Versen, bei Matthäus neun mit 39, Johannes drei mit fünfzehn und bei Markus schließlich zwei mit elf Versen.(65)

Die hochrechteckigen, einfach gekehlten Rahmen werden oben durch eingezogenen Korbbögen abgeschlossen. Zwei Schmuckkartuschen verzahnen sie optisch oben und unten mit der Sockelzone. Bei vier Reliefs wird der obere Rahmen von den kugelförmigen Konsolen des Gregor und Ambrosius überschritten.

Lukas

Der Evangelist Lukas sitzt auf einer flachen Bühne, welche durch wenige Requisiten so ausgestattet ist, daß sich der Eindruck eines kleinen geschlossenen Gemachs ergibt. Charakterisiert ist die Örtlichkeit durch Plattenfußboden, ein Konsolpult, auf dem das aufgeschlagene Evangelium liegt und das Tintenfaß steht. Außerdem gibt das Pult die Standfläche für ein Bild der Gottesmutter mit dem Christkind ab. Links im Relief weist die Staffelei mit Palette und Pinsel Lukas selbst als Schöpfer dieses Bildes aus.(66) Eine Vorhangdraperie mit Lambrequinstreifen wird von Kordeln, die

um eine Säule auf Piedestal gewunden sind, hochgerafft. Eine Ampel hängt an Ketten herab. Der Evangelist, in weitem langärmeligen Gewand, langem Überwurf mit Kapuzenkragen und Sandalen gekleidet, sitzt schräg vor dem Pult. Seine Niederschrift unterbrechend, scheint er auf die Inspiration zu lauschen. Inspirationsquelle ist das Marienbild, das durch die Ampel gnadenbildartig hervorgehoben wird und zeitgenössischen Gnadenbildern entspricht. In der Rechten hält er den Federkiel, sein Blick geht ins Leere. Im Gegensatz zu den äußerst kraftvollen Händen wirkt der Greisenkopf mit seinen spärlichen zottigen Haaren und dem gefransten Bart zart. Das Sitzmöbel wird völlig verdeckt, fast scheint der Stier als Auflage zu dienen, zumal sein rechtes geschweiftes Horn an eine Armlehne denken läßt und das Obergewand des Schreibers über das linke Horn fällt. Zu dieser sockelartigen Auffassung des Stieres paßt, daß sein Oberkörper anatomisch ungeklärt bleibt und mit seiner faltig-wellenähnlich geriefelten Haut fast wie ein Felsblock wirkt. Der Kopf des Stieres erscheint heraldisch stilisiert, an krippenhaft volkstümliche Tierdarstellungen erinnernd.

Der Eindruck eines geschlossenen Gehäuses ergibt sich daraus, daß alle Requisiten in einem zunächst sehr einfach erscheinenden Bezug zum Rahmen stehen. Die in perspektivischen Fluchtlinien wiedergegebene rechteckige Beplattung des Fußbodens verläuft parallel zum unteren Rand. Der Fuß des Konsolpults berührt den rechten Bildrand, an dem auch die rechte Kante des Marienbildes entlangläuft. Die linke Kante dieses Bildes liegt an der Säule. Der Lambrequinstreifen der Draperie ist in den Korbbogen eingepaßt. Der eine Holm der Staffelei verläuft parallel zur linken Rahmenleiste. Der Stier schließlich festigt die untere linke Ecke. Der Eindruck des Gehäuses ergibt sich allein aus der Komposition innerhalb der Fläche des Reliefs, ohne daß tatsächlich ein Gemach mit einschließenden Wänden realistisch wiedergegeben wird, wie bei Dürers 'Hieronymus im Gehäuse'. Der Künstler arbeitet mit Bezugspunkten, die angedeutet, sofort wieder einer genaueren Gesamtrealisierbarkeit entzogen werden. Da die rückwärtige Grenze des Fußbodens durch den Heiligen und das Konsolpult verdeckt ist, wird nicht ein-

mal die Hintergrundsfläche als Rückwand eines Zimmers definiert. So wie die Requisiten, das Prunkmöbel des Konsolt-pults, die Säule, die Draperie, die kostbare Ampel, gegen-über die Staffelei mit der Palette nicht aus einem einheit-lichen Kontext stammen, ist auch die Zuordnung dieser Ele-mente zum Rahmen des Reliefs und ihr räumliches Verhältnis zueinander weitaus komplizierter als es zunächst scheinen mag. Der Konsoltisch ist keineswegs realiter gegen den Rah-men gesetzt wie an eine Wand, sondern wird von diesem an-geschnitten, was die rückwärtige, von innen gesehene Pult-wange deutlich macht, sobald man sie als solche identifi-ziert hat. Sie ist nämlich der vorderen Wange so zugeord-net, daß sie fast wie ein Teil derselben wirkt. Auch steht das Madonnenbild nicht hinten über dem Pult, sondern mit-ten auf dessen waagrechter Platte. Die Säule befindet sich hinter dem Pult, ohne daß sich ihre Position genauer be-stimmen ließe, zumal ihr die Draperie des Vorhangs ange-schlungen ist, deren Lambrequins wiederum dem Korbbogen des Rahmens so zugeordnet sind als seien sie eine Fortset-zung des Rahmens im Bild. Umsomehr verblüfft, daß die ir-gendwo hinten stehende Staffelei den Lambrequinstreifen überschneidet, während andererseits die an der Staffelei hängende Palette vom linken Rahmen überschritten wird. Das allseits verbindende Element bildet hierbei der Evan-gelist. Sein rechter Ellbogen wird vom linken Rahmen über-schnitten und sein rechter vorgeschobener Fuß reicht nahe zur rechten unteren Ecke. Scheint er mit seinem Haupt leicht an der Palette zu lehnen, so wird sein linkes Knie von der schrägen Auflageplatte des Pults überschritten. In seiner breitgelagerten Sitzposition verschleiert er das Ende des Fußbodens und hält damit die Raumgrenzen unbe-stimmt. In einigen Stellen des Reliefs wird die perspek-tivische Raumgestaltung betont angesprochen, vor allem auf der rechten Bildhälfte, sofort aber wird sie immer wie-der negiert, sei es durch das Fehlen eines bildhaften Hin-tergrunds, sei es die Verschleierung der hinteren Fußbo-dengrenze, die merkwürdige räumliche Anordnung der Drape-rie vor der Säule und über dem Bild der Gottesmutter, die ungeklärte Stellung oder die Vortäuschung von Rahmen gleich Wand. Man möchte an eine 'antiperspektivische Perspektive'

denken, die einen klaren Kontext auf den oberflächlichen Blick suggeriert, beim näheren Hinsehen sich aber in Widersprüche verwickelt. Entsprechend dem Zeitdenken des 18. Jahrhunderts, das mit vielschichtiger Symbolik arbeitete, läßt sich dieser Kontrast in zweierlei Hinsicht deuten. Einerseits stilistisch als Rokokophänomen, das changierend etwas Reales beim Andeuten suggeriert, um sich bei genauer Betrachtung sofort wieder davon zu distanzieren, wie die Rocaille, die der C-Kurve sogleich den Gegenschwung entgegensetzt; so gesehen eine Art von Changieren von einem ins andere Extrem. Andererseits dürfte zugleich damit eine gesamtinhaltliche Interpretation gemeint sein, gleichsam als symbolische Darstellungsform der Inspiration, das heißt die Verengung des Blicks für die Außenwelt auf ein scheinbar kleines Gehäuse, zugleich aber die Ausweitung, die der geistige Inhalt erfährt, bildlich wiedergegeben durch den Ausdruck des Evangelisten, dessen Blick weit in die Ferne gerichtet zu sein scheint, und die Ausdehnung, die der Raum gerade durch seine Verunklärung erfährt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die brennende Ampel, die als Symbol der Erleuchtung gelten darf.

Als Hilfsmittel der Komposition verwendet der Künstler auch geometrische Formen, die er gegen- und zueinander wirken läßt. So deutet der Heilige mit seinem Symboltier eine vom linken Rahmen unterbrochene Pyramidenform an; zusammen mit der Staffelei ergibt sich jedoch ein halbierendes gleichseitiges Dreieck, dem ein räumliches Dreieck entgegensteht, das Lukas mit dem Pult, bzw. Marienbild und Säule bildet. Eine Belebung des leeren Hintergrundes stellt das Dreieck der Ampel mit den Aufhängern dar.

Matthäus

Das vierte Relief von links setzt das Programm der 'Vier marianischen Evangelisten' fort. Mit neun Ereignissen, die Matthäus aus dem Leben Mariens berichtet, steht er an zweiter Position.

Wir haben es wieder mit einem angedeuteten, aber völlig ungeklärten Raum zu tun. Nur wenige Requisiten fixieren ihn. Der Boden ist mit rechteckigen Platten belegt, die parallel zum unteren Bildrand angeordnet sind; ob eine dunklere Zone als Fußbodengrenze oder tiefer verlegtes Bo-

denniveau angesehen werden darf, ist nicht zu klären. Die linke Seite begrenzt parallel zum Bildrand ein an der Wange verziertes Wandschreibpult mit Bodenplatte, auf dem das aufgeschlagene Buch des Evangelisten, Federhalter und Tintenfaß stehen. Die rechte Seite zeigt die fast schmucklose Wange eines Schemels, hinter dem sich ein Pfeiler auf hohem Piedestal erhebt. Dieser verläuft ein wenig schräg zum Bildrand und wird von ihm teilweise überschritten. Ähnlich wie bei der Lukasszenerie wird ein Vorhang mittels Kordel an den Pfeiler angeschlungen und hochgerafft. Der Vorhang, besetzt mit einem Lambrequinstreifen, fällt wohl über eine Stange herab, die im Relief nicht mehr wiedergegeben und optisch durch den oberen Rahmenabschluß ersetzt wird. Der Vorhang überspannt nicht die gesamte Szene und er endet kurz hinter dem Korbbogenscheitel.

Das Vordergrundgeschehen stellt den Evangelisten Matthäus in seiner Funktion als Schreiber seines Evangeliums mit seinem Symbolwesen, dem Engel dar. Rechts sitzt der Heilige und stützt seine sehnige und muskulöse Linke auf den Rand des Schemels. In seiner Rechten hält er die Feder schreibbereit über dem Buch. Sein vorgesetzter rechter Fuß ruht auf der erhöhten Fußplatte des Schreibpults, sein linker Fuß stemmt sich nach hinten ab. Der Heilige trägt Beinkleider, welche die Zehen freilassen, und Sandalen, ein langes faltenreiches gegürtetes Obergewand mit Kragen sowie einen Umhang, der über der linken Schulter verknotet ist. Sein würdiges bärtiges Haupt mit kurzem, ziemlich glattem Haar erinnert an Büsten griechischer Philosophen. Wir sehen es im Profil, wie er sich dem Engel zu seiner Rechten, wohl im geistigen Zwiegespräch, zuwendet. Dieser blickt Matthäus auffordernd an, wobei seine Rechte eine Seite des Buches aufgeblättert hält, auf die er mit dem Zeigefinger der linken Hand deutet. Der Kopf des Engels wird von herabfallendem gelockten Haar gerahmt. Er trägt ein loses, um den linken Arm drapiertes Gewand, das die Schulter und Brust zum großen Teil freiläßt. Sein geöffnete linker Flügel weist auf die zurückgeraffte Stelle des Vorhangs am Pfeiler, der rechte Flügel ist eingeschlagen und wird von der Rahmenleiste überschritten.

Wie beim Lukasrelief blicken wir in einen angedeuteten, oberflächlich suggerierten Raum, der sich jedoch bei genauerer Betrachtung teilweise selbst negiert und an entscheidenden Punkten verschleiert wird. Wichtige Stellen werden von den Gestalten des Matthäus und des Engels überspielt, so der Ansatzpunkt des Pfeilers, die Gestalt des Sitzmöbels, möglicherweise die hintere Fußbodengrenze. Ähnlich krasse Divergenzen durch Überschneidungen wie beim Lukasbild finden wir hier kaum, nicht zuletzt aufgrund der geringen raumandeutenden Requisiten.

Die Gestalt des Matthäus ist über die gesamte Reliefbreite einkomponiert, mit seinen Füßen verspannt er die beiden unteren Ecken miteinander. Der Oberkörper des Heiligen ist uns mit seiner ganzen Fläche zugewandt. Durch diese Schrägstellung ergibt sich allerdings ein äußerst labiles Sitzmotiv, da der Schemel parallel zum Rahmen steht und Matthäus somit nur auf der Schemelkante sitzen kann, was das kraftvolle Abstützen mit der linken Hand erklärt. Das Gegengewicht zur Gestalt des Evangelisten stellt der Engel dar, dessen Oberkörper sich zur linken Seite neigt. Sein aufgespannter linker Flügel erfüllt dabei die wichtige Funktion, den leeren Hintergrund zu beleben, wie im ersten Relief die herabhängende Ampel. Schließlich wird eine wirksame Verspannung zwischen dem Geschehen im Vordergrund und der Hintergrundsarchitektur des Pfeilers mit der Vorhangdraperie erzielt.

Bei alledem verwendet der Künstler wieder geometrische Kompositionshilfen. Wichtigste und bildentscheidende ist die chiastische Verspannung der Körper der Akteure. Die eine Diagonale wird aus der Verbindungslinie von der linken oberen zur rechten unteren Rahmenecke über den Kopf, den linken Handrücken des Engels, die Schreibhand und das linke Schienbein des Matthäus gebildet. Die Gegenkomponente ergibt sich aus der Verbindung der linken unteren und rechten oberen Ecke des Relieffrahmens über den linken Fuß, das Knie, den Kopf des Heiligen und die Kordelquasten. Der letzteren Diagonale parallel bildet sich eine weitere Kraftlinie in der Geraden: rechter Arm und linker Flügel des Engels sowie die eingebuchtete Ecke, wo der Vorhang am Pfeiler hochgerafft wird. Die gleiche Stelle

ergibt die Spitze eines halbierten gleichseitigen Dreiecks, dessen weitere Eckpunkte der rechte und linke Fuß des Matthäus sind.

Johannes

Das fünfte Relief von links zeigt der marianischen Ordnung zufolge den Evangelisten Johannes, der drei Ereignisse aus dem Leben Marias schildert.

Die Szene spielt in einer anderen räumlichen Umgebung, in einer Ruinenkulisse. Der Fußboden ist mit unregelmäßigen Steinplatten belegt, eine erhöhte Podestzone zeigt Teile verwitterter brüchiger Steine, zwischen denen sich schon Pflanzen verwurzelt haben. Die ruinöse Hintergrundsarchitektur ist undefinierbar in ihren Zusammenhängen. Von beiden Rahmenseiten aus schieben sich kulissenhaft Architekturfragmente zur freigehaltenen Bildmitte hin. Ihre unteren Ansatzpunkte sind durch Johannes und den Adler, sein Symbol, verdeckt. Links ein Mauerstück, apsisartig eingebogen, mit Fensteröffnung und darüberliegendem Gebälk. Darüber erscheint ohne sichtbare tektonische Verbindung ein Okulusfenster in einem Bruchsteinmauerverband. Die Öffnung wird durch eine Vase mit Blattgewächsen teilweise verstellt, die auf einem Quaderpfeiler mit Plattendurchschuß, Pfeifenkapitell, Gebälkstück und daraufliegenden Steinquadern steht. Rechts zwei Pfeiler mit Bandquadern, die ohne tektonischen Verband zueinander stehen, wie auch die verschieden ausgearbeiteten Kämpferzonen zeigen: Auf dem vorderen Teile von Gewölbeansätzen, auf dem hinteren eine Schale mit Pflanzen. An einigen Stellen des Gemäuers hat sich Unkraut festgesetzt. Oben, ziemlich in der Mitte des Rahmenkorbbogens, zwischen den beiden Architekturkulissen leuchtet das Dreieck der Dreifaltigkeit mit dem Auge Gottes im Strahlenkranz herein.

Inmitten dieser Ruinenszenerie sitzt der Evangelist, frontal uns zugewandt. Sein Sitzmöbel, das von ihm verdeckt wird, muß auf dem erhöhten Plattenpodest stehen, auf den er seinen linken Fuß setzt; das Bein hält er angewinkelt. Er trägt auf dem Oberschenkel das geöffnete Buch, das er mit seiner linken gespreizten Hand am Rücken unterstützt. Das rechte Bein ist fast ausgestreckt, der Fuß ruht auf dem niederen Fußbodenniveau. Der herabhängen-

de rechte Arm lehnt sich an das Knie an, die Feder schreibebereit in der Hand. Das jünglingshafte Gesicht des Evangelisten wird von wallender Lockenpracht gerahmt. Johannes schaut mit Lauschermiene in die Ferne, sichtbar in Erwartung der göttlichen Inspiration, die im Symbol der Dreifaltigkeit mit dem Auge Gottes über ihm erstrahlt. Er trägt ein weites kuttenartiges Gewand, das reich drapiert ist. So vor allem ein emporwirbelnder Gewandbausch zur Rechten des Schreibers. An den bloßen Füßen trägt der Heilige Sandalen. Zu seiner Linken der Adler: Seine eine ausgebreitete Schwinge läuft parallel zum seitlichen Rahmen, ohne davon überschritten zu werden, und verdeckt den Ansatzpunkt des rechten Pfeilers. Der Adler balanciert auf einem Bein, was ihm den Eindruck des Stolzierens gibt; er wendet dem Evangelisten seinen Kopf zu, in dessen Schnabel er das Tintenfaß bereithält.

Die Komposition ist einfacher und weniger in sich verspannt als es bei den vorigen Reliefs der Fall war. Alle wichtigen räumlichen Ansatzstellen sind durch die Akteure im Vordergrund verdeckt. Wie schon bei den anderen Reliefs ergeben auch hier die Architekturteile kein realistisch sinnvolles Gefüge in sich, obgleich sie kompositionell sich im Bildverband zusammenschließen.

Zur Komposition benutzt der Künstler hier ein Triumphbogenmotiv, wobei er außer den Architekturversatzstücken den vom Rahmen vorgegebenen Korbbogen einsetzt. Durch die freigelassene Fläche hinter dem Evangelisten und der darüber angeordneten Dreifaltigkeitsglorie wird dieses Motiv erheblich gesteigert. Die Ruinenkulisse läßt sich als Einsamkeitsmotiv verstehen, was darauf hindeutet, daß der Künstler den Evangelisten als 'Johannes auf Patmos' verstanden haben will.

In diesem Relief kommen starke Reminiszenzen an die Kunst der deutschen Spätgotik auf, so vornehmlich bei dem aufgebauchten Gewandende, das quasi ein Eigenleben führt. Auch der ruinenhafte Hintergrund läßt an diese Epoche denken, so an Holzschnitte Dürers oder den Paumgartner-Altar.

Markus

Das achte und letzte Relief von links stellt den Evangelisten Markus, der nur zwei Ereignisse aus dem Leben Ma-

riens schildert, dar.

Das Geschehen ist von einer zusammenhängenden Architektur hinterlegt, die in etwa als apsisartig ausgebuchtete Seite eines Bibliotheksaals bezeichnet werden kann. Auch sie läßt sich nicht realistisch ausdeuten, vor allem nicht die Kuppel mit der halbrunden Öffnung, durch die ein Strahlenbündel dringt. Auch hier verbaut der Evangelist mit seinem Symboltier und dem geschwungenen Stuhl die unteren Ansatzpunkte der Hintergrundsarchitektur zu dem eindeutig dem Evangelisten zugeordneten Gebrauchsmobiliar, diesmal einem etwa dreieckigen Konsoltischchen, dessen Halterung durch den Kopf des Löwen und eine bestickte Decke mit Quastenbordüre verdeckt wird. Der Löwe benutzt den ausgestreckten Fuß des Markus als Auflage, während er seine Pranke dem Bein des Evangelisten unterschiebt. Wie das Lineament des Plattenfußbodens einen Zusammenhang mit der Hintergrundsarchitektur vermeidet, ist das Konsoltischchen mit Tintenfaß, Federn und losen Blättern in betonter Aufsicht gegeben und durch die Perspektive gegen den Bücherschrank abgehoben.

Markus nimmt den ganzen Vordergrund des Reliefs in Anspruch. Er sitzt auf einem altertümlichen, ornamental verzierten Sessel, dessen Enden in Voluten auslaufen. Der Evangelist beugt sich nach vorne und liest vertieft in einem aufgeschlagenen Buch, das er mit seinem rechten Handrücken von der Tischkante abstützt. Seine Linke fingert in den Buchseiten. Das ausgestreckte linke Bein verspannt die beiden Bildhälften. Markus trägt Sandalen, Beinkleider, ein faltenreiches Kleid und einen Überwurf, der vor seiner Brust verknötet ist. Dieser drapiert sich über die Stuhllehne und den rechten Unterarm, wobei er zugleich den einen unteren Ansatzpunkt des Bücherschranks verdeckt. Das ernste angespannte Gesicht des Heiligen drückt Vertiefung in seine Lektüre aus; es wird von kurzem gelockten Haar und einem strähnigen Bart gerahmt.

Als einziger der Evangelisten hält Markus die Feder nicht schriftbereit in der Hand und hat vor sich einzelne lose Blätter liegen. Zunächst möchte man glauben, daß das Buch, in dem er liest, sein eigenes Evangelium ist. Dieses beginnt sofort mit dem Zitat aus dem Buche Jesaja: "Siehe

ich sende meinen Boten vor deinem Angesicht her, der deinen Weg bereiten wird. Eine Stimme ruft in der Wüste: Bereitet den Weg des Herrn, machet seine Pfade eben!"(67) Somit schlägt Markus gerade im Alten Testament nach und steht kurz vor dem Beginn seiner Niederschrift, zu der die losen Blätter bereit liegen. (68)

Die eigenartige Darstellung des nachschlagenden, nicht schreibenden Evangelisten, die sich sonst kaum belegen läßt, könnte nicht nur dem Wunsche des Künstlers oder Konzeptverfassers nach Abwechslung entsprungen sein, sondern es hat vielmehr den Anschein, daß hier eine bewußte Überlagerung zweier Bildcharaktere gegeben ist. Markus wird hier im Typus des Hieronymus dargestellt. Die zwar äußerliche, aber für den darstellenden Künstler anregende Verbindung ist das gleiche Attribut der beiden Heiligen, der Löwe. Der Löwe, der hier friedfertig auf dem Fuße des Evangelisten ruhend gezeigt wird, ähnelt mehr dem Attributstier des Hieronymus, der als zahm wie ein Haustier geschildert wird. (69) Auch das Nachschlagemotiv oder der Raumcharakter ist eher einer Hieronymusdarstellung angepaßt. Es entsteht durch die Hintergrundsarchitektur, die dem Inneren einer zeitgenössischen Klosterbibliothek ähnelt, eine ausgesprochene Gelehrtenatmosphäre. Hierin darf man wohl noch immer ein Nachwirken von Dürers Meisterstich 'Hieronymus im Gehäuse' erblicken, selbst wenn formale Anklänge nicht vorliegen.

Mariä Verkündigung (Frühling)

Das zweite Relief von links stellt die Verkündigungsszene dar. Das Geschehen spielt in einem übereck gestellten Raum. Der rautenförmig gemusterte Fußboden verjüngt sich perspektivisch zur Zimmerecke, die durch eine mit Paneelen gegliederte Sockelzone angedeutet wird.

Rechts im Vordergrund kniet Maria an einem reich verzierten Betpult, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt. Ihre Hände kreuzen sich über der Brust. Dem Engel, der links auf Wolkenbänken in den Raum stürzt, zugewandt, senkt sie ihren Blick zu Boden. Leicht in sich gedreht, trägt der Engel in seiner Linken eine Lilie, das Symbol der Jungfräulichkeit Mariens; mit der Rechten deutet er nach oben, wo in einer Glorie die Taube des Heiligen Geists schwebt.

Ebenso wie Maria ist der Erzengel Gabriel mit einem langen, reich drapierten Gewand bekleidet. Die nach hinten fliehende Fältelung, die prächtig durchgearbeiteten, schlagenden Flügel und das bewegte Haar verdeutlichen das Heranbrausen Gabriels.

Daß mit dieser Erzählung auch der Frühling symbolisiert wird - das Fest Mariä Verkündigung wird am 25. März, also kurz nach Frühlingsanfang begangen - zeigt ein fülliger Blumenstrauß, der rechts im Hintergrund aus einer Schale quillt, die auf einer Pfeilerkonsole steht. Darüber spannt sich ein angedeutetes Torbogenmotiv mit einem durch einen Puttenkopf hochgerafften Vorhang. Als wichtige Kompositionslinie hebt der Künstler die gedachte Verbindung Taube - geöffnetes Buch über die nach oben weisende Rechte des Engels, die Lilie, Haupt und gekreuzte Hände Marias hervor.

Mariä Heimsuchung (Sommer)

Das dritte Relief von links zeigt die Begegnung von Elisabeth und Maria. Die Szene ereignet sich vor dem Hause des Zacharias, das durch die Ecke und einen Teil des Portals angedeutet ist. Maria eilt, von links kommend, die Treppe zu der schon betagten Elisabeth empor, die sie vor der Haustür erwartet. Wir sehen den Moment, wo sich beide die Hand reichen und zur Umarmung ansetzen. Maria trägt ein weites Reisekleid und Sandalen, ihre Haare sind mit einem Kopftuch zusammengeschnürt. Elisabeth hat ein bodenlanges Gewand, das kapuzenhaft ihr Haupt umhüllt. Die Personengruppe erscheint - ähnlich wie der Verkündigungengel im vorigen Relief - in sich gedreht und zugleich in einer Dreiecksform fest ineinander verspannt. Der vorstoßenden Kniebewegung der emporeilenden Maria antwortet die zurückweichende Kurve des rechten Spielbeins der Elisabeth, wie überhaupt die gegenseitigen Hinwendungen gut ausponderiert sind. In Höhe der Bildmitte beginnt an der Ecke des Hauses eine vasengeschmückte Mauer mit Toröffnung, die den Blick in die Ferne freigibt. Wir sehen in eine Hügellandschaft mit einem teilweise abgeernteten Kornfeld. Im Vordergrund liegt eine zusammengeschnürte Korngarbe mit Sichel. Es ist Sommer, entsprechend dem Fest Mariä Heimsuchung, das am 2. Juli begangen wird.

Mariä Geburt (Herbst)

Das fünfte Relief von links zeigt die Geburt Mariens in zwei zeitlich getrennten Szenen. Die Bildmitte und der Vordergrund nehmen die Hauptszene auf. Auf hohem Podest steht eine große runde, einfüßige Waschschale, deren sichtbaren Henkel ein ringbewehrter Löwenkopf bildet. Die Mutter Anna reicht das frisch gebadete nackte Kind auf einem Trockentuch einer rechts knienden Magd. Dem Präsentationsmotiv des fast auf dem Tuch thronenden Kindes entspricht das Herrschaftszeichen der Skule auf dem hohen Piedestal, die sich in der Bildmitte über der jungen Maria erhebt. Links vom Waschbecken steht ein Korb mit den notwendigen Utensilien, dahinter die Wiege, von der eine mit einem Puttenkopf verzierte Wange sichtbar ist.

Die andere Szene spielt im Hintergrund in einem zum Beschauer offenen, galerieartigen Raum in der rechten oberen Bildhälfte ab. Zu ihm führt eine breite Treppe empor. Mutter Anna, hier im Wochenbett, empfängt in sitzender Stellung von einer Magd eine Tasse. Diese Gruppe hinterfängt ein spitz nach oben geraffter Vorhang. Vom Raum wird der Ansatz eines Tonnengewölbes sichtbar sowie eine Wand mit rundbogigen Fenstern mit Butzenscheiben, über welchen liegende Blendovale bis zum Gesims reichen. Die linke Bildhälfte gibt unter einer aufgerafften Vorhangdraperie und einem angedeuteten Torbogenmotiv den Blick in eine Landschaft mit Weinbergen frei. Auch an der Türöffnung sich hochrankende traubenbesetzte Reben sowie eine Schale mit Weinlaub und Trauben weisen auf den nahen Herbst hin. Das Fest Mariä Geburt fällt auf den 8. September.

Mariä Unbefleckte Empfängnis (Winter)

Das siebte Relief und zugleich letzte der Marienfestfolge stellt das 'Apokalyptische Weib' dar, worauf neben der Erwähnung in der Genesis (3,15) das Kirchenfest der Unbefleckten Empfängnis Mariä basiert.

Auf schollenähnlichem Erdboden mit spärlichem Graswuchs liegt der schon besiegte, sich aber noch aufbäumende Drache. Den Apfel des Paradieses hat er aus seinem Rachen verloren. Mit einem Fuß steht Maria auf dem Leib des Ungeheuers, der andere ruht auf der Erde. Ihr großzügig geknitterter Umhang mit nach hinten herunterfallender Kapu-

ze wird rechts von einem einzelnen Puttenkopf hochgehoben. Über ihrer Brust hält sie die Hände im Gebetsgestus zusammen. Zwölf Sterne bilden um ihr Haupt eine Gloriolen. Als Beschützer steht der Erzengel Michael zu ihrer Seite, hier merkwürdigerweise als stämmiger, breitbeiniger Putto mit wallendem Haar und flatternden Lendenschurz. Er holt mit seinem Flammenbündel in der Rechten aus, um die Blitze im nächsten Moment gegen den Drachen zu schleudern. Seine Linke schützt er durch einen runden Kreuzschild.

Die rechte Bildhälfte ist der Allegorie des Winters gewidmet, da das Fest der Unbefleckten Empfängnis Mariä auf den 8. Dezember fällt. Oben in den Wolken braut sich ein Wetter zusammen, Putti blasen Stürme zur Erde nieder. Zwischen den Wolken erscheinen die Sternkreiszeichen des Winters: Steinbock, Wassermann und Fische. Der Wassermann ist beschäftigt, aus einem Kübel Wasser auf die Erde zu gießen. Dort sitzt ein frierender Putto an einem wärmespendenden Feuertopf. An den knorrigen verdorrten Ästen eines Baumes hat er ein Tuch geknotet, das ihm Schutz vor den kalten Winden gewähren soll. Mehr dekorativ lockern vier weitere Puttenköpfe und Wolken den oberen Teil des Bildes auf und beleben vor allem die linke obere Hälfte.

Stil und Ikonologie der Reliefs

Die eingehende Betrachtung dieser Flachreliefs verrät erstaunliche schnitzerische Qualität und Kompositionstalent des Künstlers. Er arbeitet dabei mit auffälligen Mitteln, wie sie schon teilweise in den Beschreibungen anklängen.

Die Szenen sind malerisch gesehen, das Geschehen ordnet sich in die Rahmung ein. Nur geringfügig überschneiden Einzelheiten wie das Horn des Stieres oder der Adlerflügel die innerste Rahmenkehlung. Ansonsten endet die Szene jedoch am Rahmen oder beginnt scheinbar hinter ihm, d.h. sie wird von ihm überschritten. Diese Reliefauffassung ist hervorzuheben, da in der Regel die Rahmen untergeordnet gesehen werden und die Reliefplastik bewußt über die Rahmung hinausgreift. (70)

Der Künstler arbeitet perspektivisch und mit Bezugspunkten, die aber einer genauen Prüfung nicht standhalten. Er suggeriert nur die verschiedenen Räumlichkeiten und ver-

deckt wichtige Ansatzstellen. Dabei werden die Requisiten wie Kulissen behandelt, die realen Zusammenhang und Wirklichkeitsnähe negieren. So beispielsweise der innere rechte Pfeiler der Ruinenarchitektur im Johannesrelief, der bei der angegebenen Quadertiefe garnicht aufrecht stehen dürfte, oder der Rustikapilaster links im Verkündigungsrelief ist kaum in einem baulichen Kontext zu der mit Pa-neelen angedeuteten Zimmerecke zu sehen.

Der Hintergrund stellt sich meist glatt dar, wobei offengelassen wird, ob es sich um Himmel oder begrenzende Wand handelt. Diese Art der Hintergrundbehandlung steigert natürlich die szenische Hervorhebung im Sinne des Kontrasts. Dazu wird die einheitliche, hier goldene, Fassung notwendig, denn eine sichtbare Holzmaserung würde diesen Effekt stark beeinträchtigen. Die größeren Flächen sind belebt, um eine Gleichgewichtigkeit innerhalb des Bildrahmens zu halten. Unabhängig von symbolischen Bedeutungen erfüllen die Ampel im Lukasrelief, der in den Raum vorstoßende Engelsflügel bei Matthäus, die zwei Bäume in der Heimsuchungsszene oder die mit Puttenköpfen belebten Wolken beim Relief der Unbefleckten Empfängnis Mariä solche Aufgaben.

Einen wichtigen Aspekt bildet die altdeutsche Aura, die von den Reliefs ausgeht. Es handelt sich hierbei nicht um getreue Wiedergaben bekannter Szenen altdeutscher Meister und auch nicht - wie es W.T.Auer sieht - um eine "ganz genaue Anlehnung an Dürers Marienleben" (71), sondern um einen anschaulichen Grundcharakter, der die beiden Zyklen durchzieht. Hierbei arbeitet der Schnitzer in der Thematik zwar mit großer Kenntnis anderer Werke und Stilepochen, jedoch völlig eigenständig.

Generell fällt auf, daß Dürer und seine Zeitgenossen den allgemeinen Hintergrund für die Reliefs bilden. So bildet ruinöse Architektur eine beliebte Kulisse bei Szenen Altdorfers oder Dürers. Auch läßt die Erscheinung des Johannes an des Gemälde Hans Burgkmairs 'Johannes auf Patmos' denken (72), wenngleich dort Uppige Vegetation, hier aber Gemäuer in manieristisch anmutenden Formen als Ortsdefinition gewählt ist. Auf die vorbildliche Ausstrahlung Dürers weist noch einiges, so der 'Hieronymus-Charakter' des Markusbildes und der szenarische Aufbau im Mariengeburtssre-

lief. Ähnlich dem Stich Dürers (73) sind hier voneinander unabhängige Geschehnisse in einem Relief zusammengefaßt, wobei der zeltähnliche Baldachin über dem Bett Marias als Zitat von Dürer gelten darf.(74) Verstärkt wird dieser altdeutsche Charakter durch die Andeutung einer offenen Hallenflucht mit Butzenscheibenfenstern. Man fühlt sich dabei in Raumgestaltungen alter deutscher Schlösser und Burgen versetzt.

Auch in der Thematik zeigen sich Anlehnungen an des Mittelalters. Gerade diese Zeit liebte es, Lukas als Maler des Marienbildes darzustellen.(75) Die raffinierte Situation, in der sich Markus als Bibelleser vor seiner eigenen Niederschrift befindet, mag sogar auf mittelalterliche Buchillustrationen zurückgehen, wo uns ähnliche Verquickungen häufig begegnen.(76) Damit kommt als zweite Anregungsquelle besonders für die Evangelisten die Buchmalerei in Betracht. Aus ihr kennen wir diese ausführliche Behandlung der Evangelisten in ihren Räumlichkeiten, während sich die Barockzeit zumeist mit einer weniger bildhaften Einanderreihung der Evangelisten mit ihren Symbolen oder dem Symbol allein begnügt. Diese Anregungsquelle darf bei der ehemals sicherlich bedeutenden Bibliothek in Dießen (77) und einem so bedeutenden Auftraggeber wie Propst Herkulan Karg (78) nicht ausgeschlossen werden. Schließlich muß man in dem Auftraggeber zugleich den Entwerfer solch geistig modifizierten Programms sehen.(79)

Daß der Künstler es aber verstand, neue Tendenzen und Werke in sein Werk einfließen zu lassen, zeigt u.a. die Verkündigungsszene, als deren Vorbild man den Altar der Münchener Bürgersaalkirche A.Faistenbergers sehen muß, oder der hl.Michael im Relief der Unbefleckten Empfängnis Mariä.(80) Er ist kaum ohne die stämmigen Heldenputti von der Münchener Mariensäule denkbar.

Schließlich weisen die Reliefs Beziehungen zum römischen Barock auf, so die borromineske Raumarchitektur im Markusbild oder die enge Bezogenheit und chiastische Verspannung des Matthäus mit dem Engel. Hier kann das Relief Antonio Raggis mit der Vision Josephs auf der Flucht nach Ägypten (81), das auf Caravaggios Matthäusdarstellung (82) basiert, vorbildhaft gewirkt haben.

In seiner Schnitzweise bleibt der Bildhauer in der Fläche und obgleich er mehrere Bildebenen darstellt - besonders in der Mariengeburt - erreichen seine Arbeiten nur eine geringe Tiefe.(83) So ergibt sich auch ein starker graphischer Bezug, der vornehmlich bei den reich drapierten Gewändern zum Ausdruck kommt. Seine altertümlichen Atavismen lassen ihn aber nicht altmodisch erscheinen, wie seine Raumauffassung, die in ihrer kulissenhaften Undefiniertheit dem altertümlichen Willen zur exakten Wiedergabe widerspricht, beweist, sondern eher einen detaillierten Auftrag für das Programm vermuten.

Wie bei den Großskulpturen überrascht die individuelle Behandlung der verschiedenen Personen, die Genauigkeit, mit der Details wie Armmuskeln und Sehnen, Gliederspiel der Hände und Mimik bei den Akteuren gezeichnet werden. Umso wirkungsvoller erscheinen im Kontrast die volkstümlichen Anspielungen beim Löwen, Stier und, etwas geringer, auch beim Adler.

Die Reliefs stellen sich in die Nähe der damaligen Goldschmiedekunst, die ähnlich nuanciert arbeitet. So wird man an den Augsburger Goldschmied Johann Adolf Gaap erinnert, der vergleichbare Reliefs - wenn auch in anderer plastischer Auffassung - am Ignaziusaltar des Gesù in Rom ausführte.(84) Auf mögliche Bezüge zu diesem Altar wird im Gesamtzusammenhang noch eingegangen werden.

Tabernakel

Vor dem Altarretabel steht die Mensa mit dem Tabernakel frei im Chorraum. Auf der breitgelagerten Mensa baut sich das Tabernakel in Form eines flachen gleichschenkligen Dreiecks auf.

Auffallend ist die außerordentlich reiche vergoldete Ornamentik, die in den vegetabilen Motiven völlig mit jener der Reichen Zimmer in der Münchener Residenz übereinstimmt. Durch vier in Blattvoluten auslaufende Hermenputten ist das Antependium in drei Abteilungen unterteilt, wobei die mittlere nicht nur durch die größte Fläche und Frontalität zum Gemeinderaum ausgezeichnet ist, sondern auch durch ein figürliches Relief hervorgehoben wird. Dargestellt ist darin das Schweiß Tuch der Veronika mit dem dornenbekrönten Haupt Christi. Die Enden des Tuches sind an die teils mu-

schelfförmigen teils vegetabilen Ornamentformen einer sich oben öffnenden Kartusche geknotet. Schilf mit Kolben und anderes Laubwerk überspinnt zart die übrige, in bräunlichem Marmorton gehaltene Fläche.

Entsprechend den vier Hermenputten des Antependiums heben vier vollplastische Putten wichtige Stellen des Tabernakels heraus. Zwei in Devotionshaltung kniende Putti bilden die Eckpunkte, an denen sie Blumengewinde aufnehmen, die von der Tabernakelbekrönung ausgehen, so daß sich ein geschlossener Dreiecksuµriß ergibt. Zwei andere Putten flankieren in der Mitte des Tabernakels den Aufstellungsort für die Monstranz, unter dem sich in einer weitaus spärlicher ornamentierten, predellaartigen Zone das Gehäuse für das Ciborium befindet. Vor dem mit Muschelgebilden, Weinlaub, Trauben und Ähren - Symbolen der Eucharistie - dekorierten Hintergrund hebt sich an der Tabernakeltür ein zierlicher vollplastischer Kruzifixus ab. Die flankierenden Felder schmücken geistliche Embleme: Mitra, Cingulum, Stola, Kreuz, Krummstab und ein herzförmiges Aspergill.

Unterhalb der schildförmigen Tabernakelspitze, auf der wechselweise ein Kreuz oder ein Pelikan aufgestellt werden können, ist die Dekoration mit zahlreichen Puttenköpfen belebt.

Die Künstlerfrage

Hauptquelle ist für den Kirchenbau die handschriftliche "Chronick des Uralt unser lieben Frauen Stifts, und Klosters der Regulierten Chorherren unter der Regel des H. Augustin zu Diessen in ober-Baiern am Ammer-See gelegen; mit ächten Urkunden, und beglaubten Schrift-Stellern beleuchtet, mit einer critischen Abhandlung befestiget, in IV Teil abgesondert, und so zusammengetragen,...". Verfasser ist Joseph Dall'Abaco, der das Werk über einen langen Zeitraum hinweg, wohl im wesentlichen nach 1764 geschrieben hat. (85)

Joseph Dall'Abaco legte am 29. September 1739 einundzwanzigjährig in Diessen das Ordensgelübde ab, also ungefähr drei Wochen nach der Konsekration des Kirchenraums. Von der Chronik sind drei Exemplare erhalten (86), wobei für diese Arbeit die Teile der Urschrift, die sich im Diözesanarchiv Augsburg befinden, herangezogen wurden.

Die Durchführung seiner Arbeit lassen an Dall'Abacos Glaubwürdigkeit kaum Zweifel aufkommen, zumal er schon kurz nach der Weihe Angehöriger des Stifts wurde und sicher über die Arbeitsverhältnisse Bescheid wußte. Seine Chronik kennzeichnet jene Sorgfalt, die man sich nur wünschen kann, wenn ein Stiftsmitglied 20 bis 30 Jahre nach der Weihe des Bauwerks die Feder zur Hand nimmt. So weiß Dall'Abaco zwar noch, daß das vordere Seitenaltarpaar von einem Augsburger Bildhauer erstellt wurde, auf dessen Namen kann er sich aber nicht mehr besinnen. Daß er diesen Namen ausläßt - wohl um ihn nachträglich nach Erkundigungen einzufügen, was dann allerdings unterblieb (87)- unterstreicht seine Korrektheit. Es handelte sich hierbei um den Augsburger Ehrgott Bernhard Bendel.(88) In dieser Art finden wir ähnliche Beispiele, besonders bei Maßangaben, die der Verfasser manchmal zur späteren Ergänzung offengelassen hat.

Der für den Hochaltar entscheidende Passus lautet: "Es ist dieser herrliche Altar ein Werk des berühmten kunstreichen churbayrischen Hof Bildhauer Dietrich worzu der gleichfalls churbairische Oberhof-Baumeister und Dirrector Franz Cuivillier den Entwurff gemacht haben solle." (89)

Dies bildet den einzigen einigermaßen zeitgenössischen Beleg, den wir über die am Hochaltar beteiligten Künstler haben. Die spärlichen Fragmente des Pfarrarchivs geben keinerlei weitere Auskunft mehr.(90) Joachim Dietrich soll für den Hochaltar 10 554 Gulden erhalten haben, Augustin Balthasar Albrecht für sein Gemälde 1000 Gulden.(91) Es ist bemerkenswert, daß Dall'Abaco den weitaus berühmteren François Cuvilliés gewissermaßen in Frage setzt, Joachim Dietrich hingegen, dem Nachfolger Andreas Faistenbergers am kurbayerischen Hof zu München, eindeutig die Arbeit zuweist. Es erscheint mit den erwähnten Beispielen der Genauigkeit des Chronisten einleuchtend, daß er auch hier nur Sicheres als gegeben ansieht und das, was er wohl nur vom Hörensagen weiß, vorsichtig formuliert.

P.Dorner äußert sich über den Quellenwert der Chronik folgendermaßen: "Doch dürfen die Grenzen nicht übersehen werden: Im Jahre der Kirchenweihe 1739 trat Dall'Abaco ins Kloster Diessen ein. Den Bau hat er gesehen in seiner ur-

sprünglichen Schönheit, den Aufbau hat er selbst nicht miterlebt. So fällt uns in der zu Augsburg liegenden Urschrift auf, daß er bei der Niederschrift des Textes bei den Künstlernamen zunächst leere Stellen gelassen hat. Erst nach Erkundigungen hat er sie ausgefüllt. Ihm selbst scheinen die Namen nicht mehr geläufig gewesen zu sein. Auch ein Name nicht wie François Cuvilliés, der Schöpfer des Hochaltares! Er ist ebenso am Rand nachgetragen wie der Schnitzer des Werkes Joachim Dietrich, an dessen Stelle zunächst ein anderer Name stand, der aber dann durchgestrichen wurde. Sicher wäre es entscheidender gewesen, den Schnitzer der vier großen Statuen der Kirchenväter zu nennen. Und wenn es die moderne Kunstwissenschaft aus stilistischen Vergleichen heute ablehnt, Dietrich als Schöpfer dieser Figuren anzusehen, dall'Abacos Chronik kann man für Dietrichs Autorschaft nicht anführen."(92)

Dem Autor dieses Aufsatzes, dem sonst große Sorgfalt in der Bearbeitung seines Themas nachzuweisen ist, sind hier einige Flüchtigkeitsfehler unterlaufen. So sind nur ausnahmsweise einmal - bei E.B.Bendel - freie Stellen gelassen worden. So stand auch der Name des Bildhauers Dietrich von Beginn an im Text und ist nicht - wie Dorner behauptet - am Rande nachgetragen. Zum weiteren war das vor Dietrich durchgestrichene Wort mit Sicherheit kein Künstlername, was allein schon das Fehlen eines großen Anfangbuchstabens beweist, die der Chronist durchgehend eindeutig als solche ausführt. Es muß sich hierbei um einen einfachen Verschreiber oder ein, dem Chronisten schließlich doch nicht passendes Anhängsel zum Wort 'Bildhauer' gehandelt haben.

Für Cuvilliés sieht die Situation etwas anders aus. Hier schien der Autograph sich in der Schreibweise des Namens schwergetan zu haben, was sich dann aus der späteren, besonders pointierten Ausführung des Namens am Rand schließen läßt, wofür wir anderswo im Text keine Parallele finden. Daß man sich zu dieser Zeit auch bei Hofe mit der Schreibweise des Namens des Wallonen herumplagte, beweisen allein schon die Hofkalender: 1746 Herr Cuvillie, 1739 Frantz Gouiolet, 1738 Frantz Gouieler ... Für einen nicht am Hofe tätigen Schreiber erscheint es also nicht auffällig, daß ihm der Name Schreibschwierigkeiten bereitete.

Daß ihm dieser Architekt aber vom Beginn an im Sinn stand, beweist die schon ursprünglich im Text stehende Titulierung.

Nun bereitet unter anderem die vage Formulierung, in der Cuvilliés mit dem Hochaltar in Verbindung gebracht wird, Schwierigkeiten, zumal wir von Cuvilliés keine gesicherten Altarentwürfe besitzen. Daß er aber auch in diesem Bereich tätig war, zeigt die Kirche der Deutschordensresidenz in Bad Mergentheim.(93) W.Braunfels schreibt zu Cuvilliés' Beteiligung in Dießen: "An der Gestaltung des eigentlichen Retabels war Cuvilliés sicherlich nicht beteiligt. Derartig pathetisch monumentale Kraftäußerungen sind kennzeichnend für den bayrischen Barock und widersprechen völlig der Eigenart des französisch geschulten Rokokomeisters. Wohl aber ist seine Beteiligung an der Mensa anzunehmen. Sowohl in der Flächeneinteilung, wie in der Ornamentik im einzelnen stimmt sie völlig mit den Arbeiten der Reichen Zimmer überein."(94) Ähnliche Zweifel finden sich bei Norbert Lieb(95) und Friedrich Wolf.(96) In seiner dritten Ausgabe des Werkes 'Barockkirchen zwischen Donau und Alpen' schließt Norbert Lieb die Autorenschaft Cuvilliés' allerdings noch nicht aus:"Im Entwurf zu diesem Hochaltar hat François Cuvilliés, der spätere Meister des Residenztheaters, sein theatrum sacrum gestaltet."(97)

Ein Blick auf frühere bayerische bedeutende Hochaltarpunkte vermag diese Situation besser zu beleuchten. Ist es vorstellbar, daß in einem Bau Johann Michael Fischers der Hochaltarentwurf von F.Cuvilliés stammt? Hierbei ist zu Dießen vorzuschicken, daß Fundamente und somit auch gewisse Größendimensionen von der Vorgängerplanung unter Propst Ivo Bader gegeben waren.(98)

In den Asamkirchen Rohr und Weltenburg kann man eine Identität von Altar- und Architektorentwerfer wie auch in den ausführenden Meistern feststellen. (99)

Wichtiger und auch näher im Hinblick auf Dießen erscheint das nur wenig früher ausgeführte Hochaltarprojekt für St. Peter in München. Hier ist mit der Neugestaltung des Chores Ignaz Anton Gunetzhainer als Architekt beauftragt, doch für die Gestaltung des Hochaltars spielt er keine Rolle. Den gültigen Entwurf liefert schließlich der Hoftheatermaler Nikolaus Gottfried Stuber. Als bedeutsam er-

scheint es jedoch, daß der Münchener Oberhofbaumeister Joseph Effner als Gutachter - mit großen Kompetenzen, wie sein Verlangen, "daß das Werk nicht einer Copia von St. Peters Kirche in Rom gleichsehen tue, sondern vielmehr als ein Original erkannt werden müsse", beweist - in den Entwurfsprozess eingeschaltet wurde. (100)

Hier lassen sich wohl Parallelen zum Dießener Altarprojekt erkennen. Es läßt sich gut vorstellen, daß Herkulan Karg durch die veränderte Lage sich an den Hof um ein Gutachten wandte, zumal nicht ausgeschlossen werden kann, daß sich der Hof an den hohen Kosten mitbeteiligt hatte. Bei der Frage, ob es sich hierbei um Cuvilliés als Altarentwerfer gehandelt haben könne, muß das Phänomen der Wandelbarkeit dieses Altars mit in Betracht gezogen werden, der als 'Schaubühne' ein zweifellos anderes Gesicht zeigt als der Normalzustand, ein Phänomen, das bei der Frage nach dem Entwurf stets zu gering oder garnicht bewertet wurde.

Im geöffneten Zustand - und hierzu ist er ja in der höchsten Steigerung konzipiert - läßt sich Cuvilliés durchaus als Urheber der zahlreichen Finessen vermuten. Wer im Münchener Raum wäre sonst zu einer derart vollendeten Theater-Altar-Konzeption fähig gewesen, die sich - wegen ihrer unveränderbaren Funktion nur entfernt - mit den Asam-Bühnenaltären in Rohr und Weltenburg vergleichen lassen. (101) Zudem verliert der Altar - vom Gemeinderaum aus gesehen - zunehmend an 'pathetisch-monumentaler Kraftäußerung', vielmehr ergibt sich die Monumentalität sämtlicher Einzelkompartimente zwangsläufig durch die unrealisierbare Tiefenvorstellung, wie sie bei den Festöffnungen zutage tritt. Die Größe des Altars und mit ihm die der Retabelöffnung verlangen diese gewaltige Kulisse, die keineswegs dem französischen Kunstdenken eines Cuvilliés widerspricht. Hinzu kommt, daß es im bayerischen Raum vor dem Dießener Hochaltar keine vergleichbaren Altarprojekte gab, die so vollkommen dem Gesamtbild und der Raumarchitektur angepaßt sind.

Es spricht vieles dafür und es läßt auch die vage Formulierung Dall'Abacos verständlicher erscheinen, daß es sich bei dem Altarprojekt Cuvilliés' um eine Abänderung und Verfeinerung eines schon vorhandenen, etwa von Andreas Faistenberger stammenden Entwurfs handelt, möglicherweise sogar in Form eines privaten Freundschaftsdienstes für seinen

bevorzugten Mitarbeiter bei seinen Münchener Bauaufgaben. Es ist nicht zu übersehen, daß bei den meisten Projekten des Cuvilliés Joachim Dietrich als Schnitzer mitwirkte.

Nach dem Stand der Forschung sind von J.J.Dietrich keine mit Dießen vergleichbare Arbeiten bekannt, obgleich er sich auch sonst um große Altarprojekte beworben (102) und solche wohl auch ausgeführt hatte.(103) Kleinere Werke kennen wir von ihm in Schönbrunn 1723 und Urfarn 1726/27, also ca. zehn Jahre vor dem Dießener Hochaltar. In den dreißiger Jahren kennen wir von Joachim Dietrich vornehmlich seine Raumausgestaltungsarbeiten am Münchener Hof unter Cuvilliés sowie einen, dem Urfarner Altar entsprechenden, allerdings kleineren, Altar in Nymphenburg. So kann es überraschen, daß die Wahl des künstlerisch höchst anspruchsvollen Herkulan Karg auf Dietrich fiel. Doch bietet sich hierfür eine äußerst einfache und verständliche Erklärung an.

Ursprünglich dürfte schon unter dem Vorgängerpropst Ivo Bader ein Altarprojekt vorgelegen haben. Ivo Bader stammte aber aus der Hofmark des Klosters Indersdorf, bevor er nach Dießen kam und dort, nach Abschluß seiner Ingolstädter Studien, 1719 Propst wurde.(104) Es liegt nahe, daß sich Ivo Bader für sein Hochaltarprojekt den Münchener Hofbildhauer Andreas Faistenberger wählte, der mit seiner Werkstatt - bei der damals auch Dietrich tätig gewesen sein muß, da er sonst kaum seine spätere Stellung erlangt hätte - zur Zeit der Planung ohne jeden Zweifel der bedeutendste greifbare Bildhauer war. Hinzu kommt, daß der Indersdorfer Ivo Bader mit Sicherheit den bedeutenden Hochaltar der dortigen Augustiner-Chorherren-Stiftskirche kannte, der wohl zu Recht der Werkstatt Faistenbergers zugeschrieben wird. (105)

Baders Nachfolger in Dießen, Herkulan Karg, wird sich kaum um einen neuen Bildhauer umgesehen haben, da die Werkstatt trotz des hohen Alters Faistenbergers noch Großaufträge ausführte, wie eine Passage J.C.Lipperts beweist, nach der Johann Baptist Straub durch Faistenberger wegen Mithilfe bei einer ansehnlichen Arbeit von Wien zurückberufen worden war. (106)

Als Faistenberger dann im Sterben lag, mußte sich Karg um einen Nachfolger bemühen. Nichts lag da näher, als den Auftrag Joachim Dietrich, dem Nachfolger Faistenbergers am Münchener Hof, zu übertragen: "...demnach wir bei unseren

geheimen Rat Joachim Dietrich, auf sein untertänigstes Supplicieren, in ansehung er ein gar guter Arbeiter, für unseren Hofbildhauer, anstatt des verstorbenen Faistenbergers gdst.erinnert und aufgenommen,...haben..".(107) Hier mag ihm François Cuvilliés, für den er auch im Privaten tätig war (108), den Rücken gestärkt haben. Jedenfalls erhielt er den Vorrang gegenüber J.B.Straub, der ebenfalls bei Faistenberger arbeitete, aber erst ein Jahr später den Hofschutz erhielt, aufgrund einer Venusstatue für das Palais Holnstein, die großen Beifall gefunden hatte.(109)

Mit der Vergabe des Dießener Auftrages mietete sich Joachim Dietrich im kurfürstlichen Wollhaus in der Au am 29. September 1735 Arbeitsräume, die, dem Mietzins von 42 Gulden pro Jahr nach zu urteilen, dem Altar entsprechend große Ausmaße besessen haben müssen. (110)

Im Frühjahr 1738 muß Dietrich mit dem Hochaltar fertig gewesen sein, denn am 23.April 1738 gibt er seine Auer Werkstätte auf und zieht ganz nach München, wo er schon seit 1736 wohnt.(111) Dies entspricht dem Zeitpunkt, an dem der Altar fertiggewesen sein muß, wenn man Transport, Aufbau und Fassung an Ort und Stelle berücksichtigt. Auch das Gemälde A.B.Albrechts war laut Signatur 1738 vollendet.

Das Problem bei der Autorschaft Joachim Dietrichs ergibt sich aus dem Fehlen adäquater Altäre und Großskulpturen seiner Hand; zudem erschwert der Verlust der Dießener Akten die quellenmäßige Begründung. Doch lassen sich außer der Chronik Dall'Abacos weitere Anhaltspunkte finden.

Zunächst muß hierbei auf die Bezeichnungen Kistler, Schneidkistler und Laubschneider eingegangen werden, mit denen Joachim Dietrich oft irrig in der Kunstliteratur bezeichnet wird. Schon in Eichstätt wird Dietrich eindeutig als Bildhauer bezeichnet. (112) In München ist es nicht anders. Zuerst wird er dort als ansässiger Bildhauer in der Au, als der er sich selber titulierte, auch von anderen stets so bezeichnet, später nach 1736 als Hofbildhauer, im Gegensatz zu dem Kistler oder Schneidkistler Wenzeslaus Miroffsky und dem einfachen Hofkistler Joseph Adam Pichler. Auch seine bislang einzige aufgefundene Werkssignatur lautet: "bilthaur in der au nebst münchen".(113)

Daß Dietrich figurale Großskulpturen gemacht haben muß

und zwar schon in der Werkstatt Faistenbergers als dessen freier Mitarbeiter, beweist die Übertragung der Hofstellung Faistenbergers an ihn, die ihm kaum als 'Schneidkistler' zuteil geworden wäre. Schließlich war Andreas Faistenberger ein anerkannter Künstler mit weitem Ausstrahlungsbereich. Einen Hinweis auf Dietrichs Status bildet die Bewerbung um den 40 Schuh - also etwa 12 Meter - hohen Choraltar der Franziskanerkirche in Schleißheim, für den auch zwei große stehende Engel und anderer plastischer Schmuck vorgesehen waren. (114)

Die Erklärung für Dietrichs Tätigkeit als Schneidarbeiter am Münchener Hof ist einfach, wenn man von dem Grundsatz des Broterwerbs ausgeht. Natürlich hat sich Dietrich der Auftragslage angepaßt, auch Ignaz Günther arbeitet in Schloß Sünching an Möbeln. (115) Wie schwer es selbst für einen vielbeschäftigten Altarbildhauer mit großer Werkstatt sein konnte, zeigen die materiellen Schwierigkeiten J.B. Straubs. (116)

Auch das, was sich von Dietrichs skulpturalen Werk bis heute als gesichert erhalten hat, läßt Vergleiche mit Dießen zu.

So fällt bei den vier Kirchenvätern die betonte folienhaft, fast graphisch bearbeitete Flächigkeit auf, auf welche hin die Skulpturen konzipiert sind. Das Gleiche finden wir bei der bisher einzigen durch Signatur gesicherten Großskulptur Dietrichs wieder, bei der Schmerzhafte Muttergottes in Urfarn. Dies fällt umso mehr auf, als es Dietrich dort mit einer ausdrücklich gewünschten Kopie der Paderbischen Herzogspitalmuttergottes zu tun hat, die keineswegs auf Flächenwirkung hin gearbeitet ist. Die schlechte Fassung der Urfarner Figur erlaubt leider nur wenige Aussagen, doch zeigt sich in dem feinen nuancierten Fingerspiel in Urfarn wie in Dießen die Handschrift Dietrichs.

Die stärksten Parallelen aber finden wir bei der Gestaltung seiner Putten. Im Gegensatz zur üblichen Neigung, die Putten als liebliche Geschöpfe darzustellen, wie wir es bei Schmädl, Straub und Günther beispielsweise sehen, zieht Dietrich gedrungene Typen vor, deren Körperbau fast plump und schwerfällig zu nennen ist. Besonders auffällig wirkt dabei die Gesichtsgestaltung. So werden bei den weitaus meisten seiner Putti die Backenpartien stark ausgebildet,

hervorgehoben und deutlich in der unteren Zone von der Mundpartie abgesetzt, ohne daß man dabei von Pausbacken sprechen könnte. Dabei wird das Kinn erheblich zurückgesetzt, was ihnen meist einen schmallenden Ausdruck verleiht. Wir finden das bei den Dießener Putten genauso wie in Urfarn, im Vorraum der Grünen Galerie in der Münchener Residenz, in Nymphenburg oder am Chorgestühl in St. Peter. Natürlich differenziert Dietrich dabei auch, vor allem in der Behandlung des Haares, das zumeist in wilden Locken und Strähnen wirr durchformt ist, mitunter aber auch als teigige zusammenhängende Masse relativ ungegliedert wirkt wie zum Teil in Urfarn oder an der Tabernakelbekrönung in Dießen.

Einen Hinweis auf Dietrichs Münchener Schneidearbeit vermag in Dießen die penibel bis ins Letzte durchgeführte Feinheit der subtilen Schnitztechnik, die sämtliche Figuren auszeichnet, geben. Die Ornamentik der Gewandsäume, die Epidermis und differenzierte Haarbehandlung erinnern an die Filigranarbeit seiner Münchener Vertäfelungen. Ähnliche Gesichtsbildung und Bartbehandlung, die sich völlig von der im Münchener Kreis gepflogenen wattigen Behandlung unterscheidet, finden wir in einigen Masken des Residenztheaters wieder, wo Dietrich archivalisch gesichert ist.

In der Dießener Ornamentik ist schon früh die Hand Dietrichs wiedererkannt worden. (117) Die Ornamentmotive entsprechen denen der Reichen Zimmer der Münchener Residenz oder der Amalienburg. Das Vegetabile überwiegt bei weitem die spärlich auftauchenden Muschelformen; die flache Behandlung der Kornähren, die runden Kugeln der Trauben sind identisch mit denen in München. (118) Der Zeit entsprechend ist das Bandelwerk bis auf geringe Verflechtungen fast völlig aufgegeben. Die lockere Art der Dekorverteilung zeigt deutlich Dietrichs Hand, der mit der Motivanhäufung nicht so kompakt wie W. Miroffsky, seinem Mitarbeiter in den Reichen Zimmern, arbeitet.

Ein Indiz für Dietrichs frühere Werkstattgemeinschaft mit Faistenberger könnte die Vorliebe für Engelshermen zur Unterteilung bedeuten. Während er sie in Urfarn als Engel im Ephebenalter mit verkümmerten Flügeln darstellt, eng verwandt Faistenbergers Hermen am Kanzelfuß der Theatinerkirche, sind es in Dießen Puttengestalten.

Stilkritische Analyse

Seit der Wiederentdeckung des Barocks und mit der Erforschung der bayerischen Barockplastik und ihrer Gesamtstellung ist die Wertschätzung der Dießener Kirchenväter ständig gestiegen. Max Hauthmann zählt sie zum Besten, was bayerische 'Rokoko'-Plastik hervorgebracht hat (119) und ebenso reiht sie Adolf Feulner unter die großen Leistungen der bayerischen Plastik. (120) Sie wurden dabei im engen Kontext mit der bayerischen Barockskulptur gesehen, obgleich ihre singuläre Stellung im Rahmen der süddeutschen Kunstlandschaft auffallen mußte. Wir kennen bislang keine entsprechenden Skulpturen dieser Zeit und so stellt sich zwangsläufig die Frage, was die Dießener Kirchenväter vom üblichen Bayerischen unterscheidet und welche Einflüsse diesen einzigartigen Stil Joachim Dietrichs geprägt haben.

Was den Münchener Raum auszeichnet, sind völlig andere Momente als wir sie bei den Dießener Gestalten feststellen können. Die Monumentalität, allein schon in der betonten Größe der Einzelskulpturen, ist ungewöhnlich. Ein Vergleich mit Ägid Quirin Asam, der die großartigste Synthese bayerischer und römischer Barockplastik schuf, zeigt die Welten auf, die zwischen diesen beiden, fast gleichaltrigen Künstlern liegen. Asam, in erster Linie Stuckplastiker - was eine rasche Arbeitsmethode verlangte und zugleich großzügige Einfachheit und schwere Gebärden förderte, weniger die durchgearbeitete Einzelheit (121)- vollzog einen Rausch der Bewegung, in die geschickt die Farben einbezogen sind. "Für eine Kunst von dieser Ausdrucksgewalt, die mit allen Mitteln den Beschauer erschüttern, zwingen will, gibt es keine Grenzen, weder im Umkreis des Darstellbaren, noch in den formalen Mitteln. Krassester Realismus dient ebenso zur Versinnlichung des Übersinnlichen, wie abstrakte entmaterialisierende Fassung." (122) Beide Künstler sind mit dem römischen Barock in enge Berührung gekommen. Bei Ä.Q.Asam ist es gesichert, bei Dietrich darf man es aus der Verarbeitung römischer Motive vermuten. Der Ausgangspunkt ist insofern bei beiden der gleiche, doch führen zwei völlig verschiedene Wege weiter. Der expansiven, alles erfassenden Bewegung und leidenschaftlichen Theatralik Asams steht die innere Geschlossenheit und durchgeistigte Ausdrucksgewalt

J.Dietrichs gegenüber. Hier mag eine den Kirchenvätern in etwa vergleichbare Gestalt aus dem Oeuvre Asams zur Klärung beitragen. Dem Augustinus von Dießen stelle ich den Martin des Weltenburger Hochaltars gegenüber.(123) Beide Standbilder zeichnet Statuarik und Monumentalität aus, beide sind Assistenzfiguren. Martin ist das, was man unter einer Draperiefigur versteht. Gewaltige Gewandmassen umspülen unruhig die Gestalt. Obwohl das Gesamtbild blockhaft wirkt, zerstückeln die Stoffbahnen und -Wülste die Erscheinung in Einzelkompartimente. Ein körperhafter Zusammenhalt erscheint unter diesen Gewandbüschen nicht nur nicht spürbar, er wird beinahe geleugnet. Nicht der Körper, sondern das Gewand baut die Gestalt auf. Die Stoffmassen volumisieren mit tiefen Faltenhöhlen und einem gebrochenen, unkontrollierbaren Faltengewirr den Heiligen. Stoffliche Differenzierungen von Ober- und Untergewand sind kaum herausgearbeitet. Dem fehlenden Körperzusammenhang setzt Asam Aktionsverstärkung und Einbindung in einen Kontext mit dem Beschauer entgegen. Martin spricht mit dramatischer Gestik und theatralischer Eindringlichkeit den Kirchenbesucher an. Seine Rechte stößt dabei mit einem deklamatorischen Topos in den Raum. Der typisierte Gesichtsausdruck des Heiligen ist physiognomisch durchgearbeitet; gerahmt wird das Gesicht von einem summarisch wiedergegebenen, stilisiert gedrehten langen Bart und von der Mitra. Ähnlich wie beim Dießener Augustinus ist dem Martin neben seinem Attribut, der Gans, ein Putto zugeordnet, jedoch unterscheidet sich die Funktion der beiden Putten erheblich. Während er in Dießen u.a. als Kunstmittel des Kontrasts zu verstehen ist, d.h.er kontrastiert Kindheit mit Alter, lebendigen Übermut mit geistiger Besonnenheit und Gewand- zur Körperfigur, dient er in Weltenburg hauptsächlich einer weiteren Verunklärung des Körper - Gewandverhältnisses, wobei das Verspielte der Kindheit gegenüber dem dramatisch Theatralischen des Greises eine untergeordnete Rolle spielt.

Die Dießener Kirchenväter Joachim Dietrichs zeichnet eine Stille aus, die im Widerspruch zu der lauten proklamatorischen Theatralik des Asamschen Barocks steht. Als Vierergruppe zwar aufeinander im Zug zur Mitte und nach oben bezogen, bilden sie aber eigene, statuarisch für sich begrif-

fene Individuen, die, aus dem Altarkontext gelöst, auch allein bestehen können. Durchweg Gewandfiguren, bleiben die Körper unter den differenzierten Bekleidungsteilen spürbar, hierin sind sie ihrem Hauptvorbild, den Kirchenvätern der Cattedra Berninis - und zwar in erster Linie dem Augustinus - verwandt.

Sowie in optischer Realgröße als auch in der Art der Gestaltung wirken die Dießener Kirchenväter monumental. Abgesehen von den durchgeistigt-verklärten Gesichtszügen der Greise erweckt die Gewandzeichnung diesen Eindruck. Mit Ausnahme des Gregor - auf den noch gesondert eingegangen wird - sind sie betont flächenhaft gehalten. Ihre weiten liturgischen Überhänge umrahmen die Gestalten in ruhigen, geschlossenen Formen in Art einer hinterlegten Folie. Dieser Umriß wird nur stellenweise und geringfügig von einer Hand durchbrochen, ohne daß jedoch das durchbrechende Glied jäh in den Raum stößt wie der Gestus des Martinus bei Asam. Innerhalb der Rahmung entwickeln sich die einzelnen Binnenformen. Einige wenige Schattenhöhlen lockern die Figuren auf und volumisieren sie in natürlichen Ausmaßen, gemessen an ihrer Größe. Sorgfältig differenziert der Künstler die verschiedenen Bekleidungsteile. Die Umhänge werden als schwerer Stoff wiedergegeben, hierbei zeichnet eine gewisse Sprödigkeit die Faltengebung aus. Wenige lange Faltenstege durchziehen die Gewandbahnen und verstärken den ruhigen Eindruck der Gestalten; das feine vibrierende Spiel flacher Mulden und Hebungen belebt dazwischen die Flächen und lockert durch diffuse Reflektion des einfallenden Lichts die Gesamterscheinung auf. Wesentlich kleinteiliger ist die Fältelung bei den Untergewändern, so dem Chorchemd des Augustinus angegeben. Dem Charakter des leichteren Stoffes entsprechend, folgen die langgezogenen geschlängelten Faltenstege der darunter vermutbaren Körperbewegung, wie sie sich durch das Vorstellen eines Beines oder einem Knick in der Hüfte ergibt. Auch hierbei dominieren die zu Boden fließenden Stege so, daß das kleinteilige Gefältel dazwischen keine Unruhe bringt. Weitere Nuancierung erfährt die Soutane des Hieronymus, deren Stoff an Schwere einen Mittelgrad zwischen Pluviale und Albe dar-

stellt; hier kommt es zu großflächigen prismatischen Brechungen sowie nervösem, in der Fläche verharrendem Faltengeäder.

In der Hauptsache führt Joachim Dietrich die Faltengebung in einer Art Kerbtechnik aus. Selten arbeitet er tief in die Holzflächen hinein. Dies ändert sich beim Papst Gregor, der aus der Reihe der Kirchenväter auch dadurch hervorsteicht, daß er der einzige ist, der sich in einer aktiven Handlung befindet, durch seine Konversation mit der Taube des Heiligen Geists. Sein Körper deutet eine leichte Torsion an, wobei die Gewandbehandlung unterschiedliche Bearbeitung in bewußtem Kontrast erfährt. Wild ist das Pluviale an seiner Rechten aufgewühlt, von einer tiefen Faltenschleife wird der abgespreizte Arm umspült. Die tief ausgeschnitzten Röhrenfalten des nach vorne hochgerafften Gewandes verstärken den Eindruck einer gesteigerten, jähen Bewegung, die allerdings von der wieder rein flächigen, fast starr wirkenden Gewandbahn, die vom linken Unterarm herabhängt, aufgehoben und beruhigt wird, eine Funktion, die der ungefähr senkrecht stehende Kreuzstab eingeleitet hat.

Eine ähnliche Aufgabe wie dem nuancierten und differenziert behandelten Faltenwerk fällt der Dekoration zu, mit der Dietrich große Flächen auflöst und die Gestalten belebt. Es deutet auf den Meister der dekorativen Innenraumausstattungen, wie minutiös und sorgfältig die Spitzensäume, die Stolen-, Gewandborten- und Manschettenornamentik ausgeführt sind. Diese zarte Schnitzweise mutet fast goldschmiedehaft ziseliert an. Auf's genaueste folgt die Dekoration den Faltenbrechungen bis ins tiefste, normal nicht mehr erkennbare, Faltendunkel.

Entsprechend der Zartheit in der Dekorausführung kann man die differenzierte Behandlung der Hände als auffallendes Merkmal Dietrichs ansehen. Wie in Urfarn bei der Schmerzhafte Muttergottes, trotz der schlechten Fassung, die Feinheit der Hände und ihr nuanciertes Fingerspiel hervorstechen, so sprechen auch hier die Hände ihre eigene Sprache. Mit Ausnahme des Ambrosius, der Pontifikalhandschuhe trägt, erkennt man das variierte und 'scheinbar natürliche' Fingerspiel, die sorgsame Herausarbeitung von Finger-

nagelbetten und Epidermis, die 'Knochigkeit' der Finger der greisen Hände. Die Hände sind dabei stets in einer gewissen Labilität wiedergegeben, d.h. sie deuten keine Spannkraft an, sie werden vielmehr wie geistesverloren in ihren Funktionen des Haltens von Buch, Stab, Schreibfeder oder Attribut angewandt. Wie zufällig sind so beim Gregor drei Finger in die Gewandschlaufe geschoben und ein vierter wahllos in die Buchseiten; oder wie Hieronymus sein Attribut, den Totenschädel, hält, das entspricht weniger einem Haltemotiv als einer labilen Unterstützung mit gespreizten Fingern, ohne einen Druck gegen Schädel und Körper auszuüben. Manieriert spreizt Gregor seine Rechte; der Druck, den er dabei auf das Halten der Feder verwendet, scheint dazu gerade noch auszureichen. Ähnlich sieht es bei der Hand des Augustinus aus, die das flammende Herz weniger hält und an sich drückt als in eine labile Spannungssituation versetzt. Dem entsprechen auch die stabhaltenden Hände des Augustinus und Ambrosius. Ihre Krummstäbe lehnen sich eher leicht an die Innenhandflächen als daß sie von ihnen umfaßt oder gegriffen werden. Die Hände scheinen den inneren Zustand des 'Ergriffenseins' wiederzuspiegeln, der sich auch und vor allem auf den Gesichtern der Kirchenväter abzeichnet.

Diese Häupter sind überhaupt mit das Eindrucksvollste, was jene Zeit an Charakterköpfen hervorgebracht hat. Obgleich typisiert, erscheinen sie individuell differenziert, nicht zuletzt durch Haar- und Bartwuchs oder Kopfbedeckungen. Durchgehend zeichnet diese Köpfe ein völliges Entrücktsein, absolute Hingabe und Meditation aus, sei es durch die Lektüre des Buches, wie bei Hieronymus oder Ambrosius, durch das durchströmende Gefühl, das von dem an die Brust gepreßten Herzen ausgeht, wie bei Augustinus, oder durch die Eingebung der Worte der Taube bei Gregor. Alle erscheinen bis in ihre letzten Fasern von ihrer geistigen Tätigkeit beseelt und durchdrungen. Eine Umwelt ist für sie nicht existent. Dieses Symptom ist letztlich neben dem geschlossenen Umriß und der nur zarten Binnenzeichnung ausschlaggebend für ihre monumentale Erscheinung und suggestive Ausstrahlung, mit der sie auf den Andächtigen im Gemeinraum gleichermaßen wie auf den ihnen nah gegenüberstehenden Beschauer wirken.

"Das ist kein Pathos mehr, wenigstens nicht von jener übersteigerten Hitzigkeit der Asams. Es ist der Reiz des Unregelmäßigen, des Verwischten, der wissentlich gesucht wird. Das feine Spiel der Linien, die geringe Abweichung eines Brauenbogens, die Schwingung einer Schläfe, die raffinierte Zeichnung einer Lippe entspricht der ganzen Haltung. Neben der kräftigen Wölbung der Stirn steht die konkave Einziehung der Schläfe, heraustretende Backenknochen wechseln mit einschwingenden Wangen." (124)

Gustav Barthel drückt hiermit global einige Eigenschaften aus, die diese Gesichter prägen. Letztlich steht wieder Bernini mit seinen Ausdruckswerten und Physiognomien einer Teresa, Lodovica Albertoni, eines Ambrosius der Cattedra Petri oder Hieronymus der Chigi-Kapelle Sienas im Hintergrund. Doch was bei Bernini im ausdruckskräftigen Pathos als Topos wiedergegeben wurde, hat inzwischen starke Nuancierung und Modifikationen erfahren. Mit einer nahezu unglaublichen Zartheit modelliert Joachim Dietrich jenes von Barthel angesprochene Wechselspiel. Nur angedeutet, verrät der Stirnansatz über der Nasenwurzel des Ambrosius eine Willenskraft, die von diesem durchgeistigten Haupt ausgehen muß. Ähnliches läßt sich vom Augustinus behaupten, dessen Stirnansatz kräftiger vorgewölbt ist. Gerade bei ihm - dem Ordenspatron dieses Stiftes - sehen wir das nuancierteste Spiel der greisen Gesichtsformen. Fast vibrierend erscheint die Haut durchpulst. Die kleinen Fältchen seitlich der Augen, das zart angedeutete Eingefallensein der Wangen bei allen Vieren charakterisiert neben dem erwähnten 'Vibrieren' die poröse, welke Haut eines Greises. Dieses kommt umso betonter und eindrucksvoller zum Tragen, als wir in den Putten den starken Kontrast zu den Protagonisten sehen mit der seidigen, schmiegsamen Glätte und Prallheit der Kinderkörper. Wie schon in der Übrigen Ausführung steht auch hier Gregor etwas abseits. Kopf und Tiara bilden ein einziges Ensemble, das man fast als Großornament bezeichnen könnte. Zwar ist auch sein Haupt hervorragend physiognomisch durchgebildet, jedoch arbeitet Dietrich an diesem Gesicht pointierter, stärker mit plastischen 'Schlagwörtern': Die Falten sind tiefer gefurcht, der Ausdruck verleiht ihm größere Energie. Dem entsprechen

auch seine Barthaare. Sie sind nicht so subtil ausgeprägt wie bei den anderen. Gewaltige, gedrehte Strähnen mit summarisch wiedergegebener Haarstruktur unterstreichen diese Energie, die auch in seiner sonstigen Gestaltung zum Ausdruck gebracht wird. Anders dagegen die Behandlung der Bärte bei den übrigen Kirchenvätern. Abgesehen von ihrem Gesichtsausdruck verleihen ihnen die schweren, gelockten langen Bartmassen eine patriarchalische Würde. Beim Ambrosius etwas schematisch durchziseliiert, erreichen sie beim Hieronymus und Augustinus einen Grad der Feinheit und Abstimmung, der das Gewirr der einzelnen kleinen Bartsträhnen und Locken überzeugend den Haarsträngen unterordnet. Waren die Bärte im Grunde einander ähnlich, so zeigt Dietrich bei der Haupthaarbehandlung klaren Willen zur Differenzierung. Tritt dies bei Gregor und Ambrosius, deren Haare nur geringfügig unter der Tiara bzw. Mitra hervorquellen, nicht so stark in Erscheinung, so modifiziert er die beiden anderen darin erheblich. Dem geringen, etwas schütterten Haar des Hieronymus, das summarisch in Strähnen, etwas teilig der Schädelform angelegt ist, stellt er das überaus reiche, wild in einzelne Strähnen gelockte Haar des Augustinus kontrastierend gegenüber.

Bei der Dreifaltigkeitsgruppe im Altarauszug muß der Künstler zum Teil andere Mittel einsetzen als bei den unteren Figuren, da sie mehr auf Fern- bzw. Untersicht konzipiert sind. Anstelle der Ruhe und Meditation der Kirchenväter tritt hier die Aktion, die raumgreifende Gestik, wenngleich in gewissermaßen verhaltenem hieratischen Ausmaß, wenn wir sie mit den bewegten Asamgruppen vergleichen. Die Aktion ist auf das Geschehen im Altarbild bezogen, also auf die zum Himmel auffahrende Maria. Gottvater thront mit Empfangs- und Segensgestus, während Christus seiner Mutter mit geöffneten, ausgestreckten Armen entgegenneilt.

Trifft auf Gottvater der Terminus Gewandfigur zu, so bildet Christus einen Zwischentypus von Körper- und Draperiefigur. Beide Gestalten sind wieder folienhaft hinterlegt, bei Gottvater in einigermaßen geschlossenem Umriß, mit Ausnahme seiner ausgestreckten Linken, wogegen bei Christus Fuß, Arme und fortwehende Gewanddraperie in den Raum ausgreifen.

Um eine ähnliche Differenziertheit wie bei den Kirchenvätern in der Gewandbehandlung, die auch auf weite Entfernung wirkt, zu erreichen, muß J. Dietrich in der Bekrönungsgruppe tiefer ins Holz hineinarbeiten. Erhöhte Faltengrade und größere, vertiefte Mulden als Hell-Dunkelwerte schaffen diese weithinsichtbare Durchgliederung. Bei Gottvater steht dem relativ flächig gestalteten Umhang das vielfach gekniterte Lineament des langen, zum Boden reichenden Rocks entgegen. Das System der dominierenden, nach unten fließenden Faltenstege gegenüber dem Spiel der Mulden und Höhungen ist dabei nicht aufgegeben.

Auf gleiche Weitsicht, jedoch völlig vom Gewand seines Vaters unterschieden, ist die Stoffdraperie der als Überwurf zu definierenden Bekleidung Christi behandelt. Wie beim Gregor sind hier die Falten der den Arm umspülenden, fortwirbelnden Gewandbahn kräuselig und tief, fast etwas teigig anmutend, ausgehöhlt. Selbst altmodische Motive wie eine Faltenschnecke wendet Dietrich dabei an. Diese wilde Draperie führt er an der anderen Seite zum Ausgleich. So ist die rechte Seite des Heilands verhältnismäßig ruhig in einem geschlossenen Faltenfluß nach unten hinterlegt. Anstelle tiefer Aushöhlungen treten wieder kantige, spröde, fast prismatische Brechungen im Faltenwerk auf.

Ebenso auf Fernsicht sind die Haare Gottvaters berechnet, die etwa an 'Korkenzieherlocken' erinnern, die teilweise gespreizt vom Haupt abstehen. Die langen, nach hinten wehenden Locken Christi dagegen sind ähnlich wie beim Gregor in der Ausarbeitung der dicken Strähnen eher kompakt wiedergegeben.

Im Gegensatz zu diesen auf Fernwirkung berechneten Kunstmitteln überrascht wieder die Sorgfalt, die Dietrich einzelnen Partien zuteil werden läßt. Eine Sorgfalt, die wieder an die fast penibel anmutende Genauigkeit des Dekorationskünstlers erinnert und die selbst dort in Erscheinung tritt, wo der Betrachter sie eigentlich nur mit Hilfsmitteln - wie beispielsweise einem Fernglas - wahrnehmen kann.

So werden die Hände wie bei den Kirchenvätern genauestens durchmodelliert, Adern, Fingernägel und Sehnen zart herausgearbeitet. Gleiches ist für die entblößten Füße zu bemerken. Gut ist in den Gesichtern der Kontrast des unterschiedlichen Alters ausgedrückt. Dem mit einem zarten Faltenlinea-

ment würdig gestalteten Greisenhaupt Gottvaters steht das männlich ausgereifte Anlitz Christi mit fast faltenloser, straffer Haut entgegen. Der kurze, gekräuselte Kinnbart ist in seinen Haarlocken sorgfältig ausgearbeitet.

Als wichtiges Element zur Stilerfassung Joachim Dietrichs tritt die Behandlung des entblößten männlichen Oberkörpers Christi hinzu. Christus ist als dynamischer, kräftiger Mann aufgefaßt. Kräftig, jedoch nicht massig sind seine Glieder und Muskulatur ausgebildet; anatomisch richtig drückt sich vereinzelt der darunterliegende Knochenbau durch. So zeichnet Dietrich prononciert das durch die Oberkörperdrehung leicht gekurvte Brustbein, hebt durch die dahinterliegende Nackenmulde das Schlüsselbein hervor. Auch die betont tiefe Achselhöhle unter dem ausgestreckten rechten Arm zeugt von anatomischer Genauigkeit, wie die Quersalten in der Bauchgegend, die sich aus der leichten Torsion des Oberkörpers ergeben müssen, das Sich-Durchdrücken des Schienbeins mit der Abgrenzung gegen die Wadenmuskulatur und die geschmeidige Nuancierung des Armmuskelspiels mit einem stellenweise ausgeprägten Netz von Adern und Sehnen.

Bei den beiden rahmenden Volutenengeln könnte man am ehesten Beziehungen zu der späteren Münchener Kunst J.B.Straubs vermuten. Die Körperbehandlung ist ephebenhaft, d.h. Muskelpartien sind kaum ausgebildet, der Knochenbau drückt sich nicht sichtbar durch und die Oberflächenmodellierung begnügt sich mit weichen, schematischen Rundungen.

Die manierten Gesten dieser Engel darf man als Topoi ansehen. Zwei Gedanken werden mit diesen beiden Engeln typisiert, bzw. durch sie symbolisiert: Die Überraschung oder besser das 'Staunen über himmlische Ereignisse' - hier die Himmelfahrt Mariens -, das sich nicht allein durch die jähen Armgesten des rechten Engels bemerkbar macht, sondern sich gleichermaßen auf dem Gesicht abzeichnet; und die innige Hingabe und 'Demutsbezeugung vor dem göttlichen Geschehen', ausgedrückt durch die vor der Brust verschränkten Arme, den lieblichen, hingebungsvollen Blick und ein Lächeln, das das ganze Gesicht umspielt.

Von großem Interesse erscheint besonders bei dem 'Engel des Staunens die Haarbehandlung, die, wenngleich auch nicht

als getreues Zitat wiedergegeben, doch starke Reminiszenzen an Bernini und seine Schule, namentlich an die Figuren der Engelsbrücke in Rom, aufweist.

Herkunftsproblem

Bei den Skulpturen stellt sich zwangsläufig die Frage nach der Herkunft eines derart monumental physiognomischen Ausdruckstils. Die Barockplastik des Alpenlandes und die Kunstzentren München, Augsburg oder Salzburg bieten keinerlei Parallelen. Zu eindeutig grenzt sich die bewegte, gestenreiche und theatralische Barockauffassung gegen das eher zurückhaltende Pathos der Dießener Kirchenväter wie auch der Auszugfiguren ab.

Die Suche nach möglichen Vorbildern für die Dießener Skulpturen weist uns in den böhmischen Raum, nach Prag. Dort findet man seit Johann Georg Bendel Monumentalaltäre und Plastiken (125), die man bei dem Dießener Hochaltar voraussetzen darf. Die Vorliebe für derart gewaltige Altarauszüge, wie sie sich in Altbayern nur langsam und erst voll mit dem Dießener Hochaltar durchsetzten, finden wir im böhmischen Raum bereits früh.(126) Auch sonst deutet einiges auf Böhmen als Lehrgebiet Joachim Dietrichs hin. So wird dort - ähnlich wie bei dem Dießener Augustinus und Hieronymus - selbst bei monumentalen Holzfiguren Wert auf vollrunde Ausführung gelegt.(127) Vor allem aber fällt auf, daß in Böhmen weitaus stärker als in Bayern ein großer Akzent auf eine physiognomisch differenzierte Ausarbeitung der Häupter gesetzt wird. Gerade die Physiognomien der Skulpturen des Prager Bildhauers Franz Preiss - wohl eines Schülers des Hieronymus Kohk, der für die böhmische Plastik vom Ende des 17.Jahrhunderts charakteristisch ist (128)- zeigen, neben ihrer identischen weißen Fassung, auffallende Verwandtschaft zu den Dießener Kirchenvätern. So ließe sich der Kopf des Augustinus vom Hochaltar der Klosterkirche in Doxan mit dem des Dießener Augustinus austauschen, ohne die Erscheinung stark zu verändern. Fast identisch bearbeiten Preiss und Dietrich die Haar- und Bartpartien in langen, gelockten, fein durchschnitzten Strähnen. Das würdige Gesicht des Doxaner Augustinus mit den leicht eingefallenen Wangen und den hervorgehobenen Backenknochen entspricht der physiognomisch zarten

Durchmodellierung bei Joachim Dietrich, der vielleicht noch eine Nuance penibler arbeitet. Auch die meisten anderen Kopfgestaltungen von F.Preiss lassen starke Verwandtschaft zu Dießen erkennen. Im Gegensatz zu den Gesichtern unterscheidet sich Preiss in der Art der Faltengebung erheblich von Dietrich. So wechseln seine Skulpturen in der Hauptsache zwischen Gewand- und Draperiefiguren, wobei er mit tiefen Faltenschüsseln, Faltenschlaufen und Bäuschen arbeitet.

Kann Joachim Dietrich auch nicht mehr unter F.Preiss, der schon 1712 starb (129), gearbeitet haben (130), so darf man doch die Werke von Preiss und besonders die Skulpturen der Klosterkirche in Doxan als Voraussetzung für die Dießener Arbeiten Dietrichs ansehen, die zudem die gleiche Thematik, nämlich Mariens Aufnahme in den Himmel, behandeln.

Da Matthias Braun und Ferdinand Maximilian Brokoff aus stilistischen Erwägungen entfallen, kann für Joachim Dietrich bei seiner Tätigkeit in Prag - seit ca.1713 - nur der Bildhauer Matthäus Wenzel Jäckel, der zu den führenden Bildhauern Prags zählte und reich mit Aufträgen versehen war (131), in Frage kommen. "Jäckel war wahrscheinlich der erste, der die Errungenschaften von Berninis leidenschaftlicher und unruhig bewegter Form, die bis an die Grenze der Plastik geht, nach Böhmen brachte." (132) Fehlen auch archivalische Belege, so deuten doch - abgesehen von der Bedeutung Jäckels zu jener Zeit in Prag - verschiedene Indizien auf ein Arbeitsverhältnis Dietrichs bei Jäckel hin.

So scheint der Gottvater Jäckels am Hochaltarauszug der Prager Kreuzherrenkirche beim Dießener Gottvater Pate gestanden zu haben, auch wenn Jäckel bei seiner Figur dem Zeitstil entsprechend ebenso wie Preiss bei der Faltengebung tiefer ins Holz schneidet. Gottvater, auf Wolkenbänken thronend, hat seine Rechte zum Segensgestus erhoben, seine Linke, die das Zepter umschließt, ruht auf der Erdenkugel. Wenn auch nicht im gleichen Kontext und in der Armhaltung seitenverschoben, können wir in ihm eng mit Dießen verwandte Gestaltungsprinzipien erkennen. Der kraftvolle Körper, die typengleichen Häupter mit ähnlicher Haar- und Bartbehandlung in dichten, gelockten Strähnen, die entsprechende Kleidung mit langem Untergewand und hinterlegendem Überwurf, sowie die subtile Ausarbeitung der Hände und unbeschuhten Füße erinnern an die Dießener

Werke Joachim Dietrichs. Auch in den Putten lassen sich Ähnlichkeiten im relativ plumpen Körperbau und den dichten, wirren Haarschöpfen feststellen.

Daß Jäckel zahlreiche Gesellen gehabt hat, ist bekannt (133), wenn sie auch nur zum geringsten Teil namentlich überliefert sind. Ein Name läßt dabei im Bezug auf Joachim Dietrich besonders aufhorchen: So absolvierte der mit Dietrich fast gleichaltrige Steinmetz und Holzbildhauer Karl Joseph Hiernle (ca.1693/1748), ein späterer fruchtbarer Mitarbeiter Kilian Ignaz Dientzenhofers, bei Jäckel seine Lehre (134). Karl Joseph Hiernle aber, der 1723 das Bürgerrecht in der Prager Altstadt erwarb, stammte von der Landshuter Bildhauerfamilie gleichen Namens ab (135), die wiederum in Wernfels ansäßig war, bevor Jonas Hiernle, ein Stukkateur, 1671 nach Landshut übersiedelte, wo er 1698 starb. (136) Es liegt auf der Hand, daß bei der geringen Einwohnerzahl von Wernfels, - wohl knapp über hundert - sich die Familien Dietrich und Hiernle gekannt haben und noch weiterhin Kontakt zwischen den beiden, handwerklich so eng verbundenen Familien bestanden hat. Daher darf man vermuten, daß Joachim Dietrich durch die Vermittlung Hiernles zu Jäckel gestoßen ist.

So gesehen ist es auch nicht verwunderlich, daß der Nachfolger Jäckels, sein Schwiegersohn Franz Ignaz Weiß, der 1738 dessen Werkstatt übernahm, stilistische Beziehungen zur Kunst Dietrichs erkennen läßt, was durch eine mehrjährige Werkstattgemeinschaft erklärt würde. (137) Ob zu den zur gleichen Zeit in Budweis und Hohenfurth tätigen Bildhauern Johann und Joseph Dietrich (138) verwandtschaftliche Beziehungen bestanden, konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

Möglicherweise lernte Joachim Dietrich in seiner Prager Zeit auch Wenzeslaus Miroffsky kennen, der wohl zur gleichen Zeit wie Dietrich, angelockt durch die Kunstaufträge Max Emanuels, zu Anfang der zwanziger Jahre nach München kam. (139) Miroffsky führte wie Dietrich Bildhauerarbeiten aus, so in Traunstein (140), Haslach (141) und Straubing (142). Seine Holzschnitzereien sind denen Dietrichs sehr ähnlich. W.Miroffsky stammt aus Prag als Sohn eines dort ansässigen Steinmetzen (143) und er scheint mit Joachim

Dietrich befreundet gewesen zu sein, was eine ungewöhnlich wohlwollende Kostenüberprüfung von Seiten Miroffskys als wahrscheinlich erscheinen läßt. (144)

Wenn wir auf die römischen Einflüsse schauen, die Dietrichs Werk mitgeprägt haben könnten (145), so muß man in Rechnung setzen, daß Joachim Dietrich eine bereits ausgebildete Künstlerpersönlichkeit darstellte, als er nach Italien und sicherlich auch Rom kam. Hier ging es um eine Erweiterung des internationalen künstlerischen Geschmacks, der gerade zu dieser Zeit - nach der Jahrhundertwende - in der Skulptur in Rom seine Richtungskämpfe erlebte.

1666 war in Rom die französische Akademie gegründet worden. Zu Berninis Lebzeiten gelang es dieser Gegenströmung nicht, auf römischen Boden Fuß zu fassen; um die Jahrhundertwende jedoch verdrängte die französisch geschulte Bildhauergruppe - nicht zuletzt durch den mächtigen französischen Einfluß auf den Vatikan im Zeitalter Ludwigs XIV. - langsam die römische Bildhauertradition der Berninischule, als deren bedeutendsten Vertreter wir Camillo Rusconi sehen dürfen. (146) Die herausragenden Aufträge bekamen jedoch die Franzosen Pierre Etienne Monnot (147), Jean-Baptiste Theodon und als dominierende Persönlichkeit Pierre Legros (148), der beide Hauptwerke der Jahrhundertwende in Rom, den Ignaziussaltar des Gesù und den Aloysiusaltar von S. Ignazio, entscheidend mitausführte.

Während A.Q.Asam in Rom seine tiefsten Eindrücke empfing, die sich später in seinen bayerischen Altarwerken - eng an römische Vorbilder gelehnt - niederschlugen, kam es bei Joachim Dietrich nur zu einer Verfeinerung seines Geschmacks, zu einer Internationalisierung seiner Motivik. Er hat seine Eindrücke wesentlich zurückhaltender seinem Stil eingeordnet. Dennoch finden wir eine Fülle an römischen Motiven und Gestaltungsprinzipien, die - bereits in den vorhergehenden Kapiteln mehrfach angesprochen - Dietrich in seine Arbeiten einfließen ließ. Eine ausschließliche Kenntnis aus zweiter Hand, d.h. aus Stichvorlagen (149), erscheint unwahrscheinlich.

Das augenfälligste Vorbild für die Dießener Hochaltfiguren bildet natürlich die 'Cattedra Petri' mit ihren beiden lateinischen Kirchenvätern Ambrosius und Augusti-

nus. Diese flüchtige Abhängigkeit bezieht sich jedoch hauptsächlich auf den anschaulichen Charakter und das Grundthema des Altares.

Was aber das römische Element in Joachim Dietrichs Werk bildet, sind Feinheiten, die sich in seinen individuellen Variationen der Gestaltung - vornehmlich der Reliefs - niederschlagen, ob es sich hierbei um die ikonographischen Anklänge und Komposition des Matthäusreliefs, das italienisch manieristische Erscheinungsbild des Ruinengemäuers beim Johannes oder die borromineske Architektur im Markusrelief handelt.

Das ins Subtile gemilderte Pathos der Dießener Kirchenväter, das die gewaltige Gebärdensprache der Skulpturen Berninis zum Vorbild hat (150), oder der Atavismus bei dem rechten Bekrönungengel, ist schon angesprochen worden; doch auch das Kunstmittel des Kontrasts von Alter und Jugend, das Joachim Dietrich in seinem Putto des Augustinus betont aufgreift, scheint durch Berninis Vorbild inspiriert. Dieses Thema der Alterskontraste wurde wohl kaum eindringlicher in der Plastik geschildert als in Berninis Jugendwerk der 'Anchises-Äneas-Askanius-Gruppe'. (151) In diesem Werk, das das Material zu leugnen scheint, wird mit einer überzeugenden Beobachtungs- und Gestaltungsgabe die pralle, seidige Kinderhaut gegen den straffen, muskulösen Manneskörper und die schlaffe, welke Haut des Greises abgesetzt. Fehlt bei Dietrichs Augustinus auch eine vermittelnde Person in jugendlichem Mannesalter - das Thema läßt dies nicht zu -, so erinnert doch der betonte Kontrast an Berninis Gruppe, nicht zuletzt durch die Motivähnlichkeit des Putto mit Askanius, dessen Herdfeuer der hochgehaltenen Muschel des Putto entspricht.

Wir können erkennen, wie Dietrich jegliche Gefahr einer Kopiennähe meidet, wohl aber in dem Reichtum seiner Motive und individuellen Gestaltung den welterfahrenen Künstler zu erkennen gibt.

Auch die beiden Kirchenväter Ambrosius und Augustinus vom ehemaligen Hochaltar der ersten Dresdener katholischen Hofkirche (152) sind mit den Dießener Kirchenvätern in engeren Zusammenhang gebracht worden. (153) Diese, ebenfalls weiß gefaßten, überlebensgroßen Holzskulpturen sind

gegen 1725 von Bathasar Permoser geschaffen worden, also zu einer Zeit, wo Dietrich bereits in München lebte.(154) Der Vergleich dieser Plastiken mit den Dießener Kirchenvätern macht deutlich, daß sich diese Nähe aus der ruhigen Ausstrahlung, Monumentalität, ihrer gleichen Fassung und dem anschaulichen Charakter ergibt, der aus dem gemeinsamen Vorbild, den Kirchenvätern Berninis, resultiert. Permosers Kirchenväter wenden sich nach innen, sie kapseln sich förmlich ab - der Handgestus und energische Gesichtsausdruck des Augustinus scheint sich auf ein Ringen mit sich selber zu beziehen -, nicht zuletzt durch den teilweise allzu gezwungenen glockenförmigen Umriss des Umhangs. Eine betonte Abkapselung also im Formalen, während sie sich bei Dietrichs Kirchenvätern hauptsächlich aus der durchgeistigten Meditation und dem ruhigen Faltenfluß der Umhänge ergibt. Wo Dietrich die Bewegung verstärkt, tiefer in die Schattenhöhlen greift und die Flächen mit Dekor belebt und auflockert, verschließen sich die Kirchenväter Permosers hinter großflächigen, wenig differenzierten Stoffmassen. Der Körper erscheint, im Gegensatz zu Dietrich, darunter nicht spürbar. Schließlich aber die Häupter, denen bei Dietrich mit ihrer individuell charaktervollen Gestaltung - beim Gregor sogar mit der Tiara als Großornament zu bezeichnen - großes Gewicht zukommt. Bei B.Permoser sind sie typenhaft kaum voneinander unterschieden und, im Gegensatz zu Dießen, nur in großen Zügen gezeichnet. Sie bilden keinen eigens hervorgehobenen Punkt, sondern werden dem Gesamtumriß untergeordnet, so daß sie praktisch übergangslos die Spitze dieser Dreiecks-Glockenform bilden.(155)

Natürlich sind auch München und der süddeutsche Raum als letzte Lebensstation Dietrichs nicht einflußlos an ihm vorübergegangen. So lassen sich bei den Hermengestalten in Urfarn oder bei dem Verkündigungsrelief und dem Michael im Relief der Unbefleckten Empfängnis Mariä Anlehnungen an Faistenberger und Vorbilder aus dem Münchener Raum erkennen. Daß sich diese Einflüsse nicht hierauf beschränkten, wird das Kapitel über die Stellung des Dießener Hochaltars im bayerischen Raum ergeben.

Zur Farbigkeit und Lichtführung

Die Sockelzone, Säulen, Gebälk und Baldachinvoluten des Hochaltars sind bräunlich marmoriert gefaßt. Das Tabernakel,

die Sockelreliefs, der Gemälderahmen, die Ornamentik und der Baldachin sind vergoldet, bzw. letzterer durch goldgelbe Fassung nicht allzu kräftig davon abgesetzt. Vor diesem farblich relativ einheitlichen Hintergrund erhalten die weißgefaßten plastischen Elemente der Erden- und Himmelszone eine eindeutige Betonung.

Die Lichtquellen sind vom Gemeinderaum nicht erkennbar. Durch die hervortratenden Dreiviertelsäulen des sich verengenden Chorquadrats verdeckt, bezieht der Altar von beiden Seiten des Altarraums sein Licht. Ein weiteres kleines Rundfenster wird durch den Altarauszug verborgen.

Lichtführung und Skulpturenauffassung sind engstens aufeinander abgestimmt. So mag es zunächst überraschen, daß die Skulpturen weiß gefaßt sind, was bis zu dieser Zeit in Altbayern bis auf wenige Ausnahmen, wie der Theatinerkirche und St. Peter in München (156) ungebräuchlich war. Wie es zu dieser Fassung kam und welche Wertigkeit ihr beige-messen wurde, ist noch ungeklärt. (157)

Allgemein darf man annehmen, daß weiße Fassungen eine 'Aufwertung' im Sinne des edleren Materials, des weißen Marmors, des Hauptwerkstoffs der Skulpturen in Italien, beinhalten sollen. Es ist den ausgeklügelten Ideen der damaligen Epoche aber gleichfalls zuzutragen, daß man mit der Weißfassung eine Steigerung des Lichteffekts und der Lebendigkeit der Figuren, sowie auch ihre 'Entrücktheit' erreichen wollte.

So läßt Ä.Q. Asam beim Hochaltar in Rohr, der viele Analogien zu Dießen aufweist, die Stuckfiguren der Apostel, bis auf ein schwaches Gesichtsinkarnat, ungefaßt weiß, während er die zum Himmel auffahrende Mariengruppe ungleich farbiger auffaßt. Wie in Dießen empfangen auch in Rohr die Apostel ihre entscheidenden Lichtquellen an den Seiten, vom Gemeinderaum aus gesehen, verdeckt, ein Prinzip, das besonders gerne von Bernini angewandt wurde. (158)

Sowohl die Lichtführung (159) als auch die weiße Fassung bewirken - abgesehen von der durch Reflexion optimalen Betonung vor dem wesentlich dunkleren Hintergrund -, daß die Skulpturen, in erster Linie bei Sonnenschein, an Lebendigkeit gewinnen, hervorgerufen durch das stetig wechselnde Licht- und Schattenspiel, das sich je nach Stand der Sonne durch den Auftreffwinkel und die Dispersion an den Kanten,

Mulden und Hebungen ergibt.(160) Hierbei bewirkt die Stumpfheit der weißen Fassung einen weichen Übergang dieser Lichtwerte. Es erscheint gewollt, daß die Minderung krasser Hell-Dunkel-Kontraste ihrer Suggestion von durchgeistigter Ruhe und Würde entspricht, sie sogar betont. Ein ähnlich krasser Lichtkontrast wie bei den theatralisch, fast ekstatisch aufgefaßten Rohrer Aposteln hätte die Wirkung der Dießener Kirchenväter entscheidend negativ beeinträchtigt.(161)

Daß mit der weißen Fassung nicht allein eine 'Aufwertung' im Sinne des Marmors gemeint sein kann, unterstreicht auch die unpolierte Fassung, die im Gegensatz zu den üblichen polierten alabasterweißen Fassungen der folgenden Zeit nur matt geschlemmt ist.

Typengeschichte und Stellung in der bayerischen Kunstlandschaft

1739 wurde der Hochaltar von Dießen geweiht. Er steht also mit dem Hochaltar von St.Peter in München chronologisch am Beginn der Fülle von Großaltären - Richard Hoffmann spricht sogar von Riesenaltären (162) -, die im zweiten Drittel des 18.Jahrhunderts im Münchener Ausstrahlungsbiet errichtet wurden. (163)

Für Dießen dürfte das Choraltarprojekt von St.Peter nicht ohne Auswirkung vorübergegangen sein, zumal es als bedeutungsvolles Ereignis für den bayerischen Altarbau des 18.Jahrhunderts gesehen werden muß im Hinblick auf die anreizende Rivalität der ältesten Pfarrkirche Münchens mit der Frauenkirche: "Damit war St.Peter der Frauenkirche gleichrangig geworden, ja es hatte sie auf herrliche Weise überboten." (164) Doch obgleich der Dießener Hochaltar den Altar von St.Peter als eine seiner Voraussetzungen sieht, entwickelt er sich doch zu einem völlig andersartigem Gebilde.

Der Hochaltar der Peterskirche präsentiert sich als eine Freiraumarchitektur vor der Lichtfolie der Chorfenster. Sein Aufbau, der Vorstellungen von Triumphbogen, Säulenedra und Baldachin vereint (165) und einem Querschnitt durch einen Monopteros ähnelt, bildet im Bezug auf den ganzen Kirchenraum eine unabhängige selbstständige Architekturform für sich. Weder nimmt er Architekturmotive des Raumes auf, noch wird er von ihm vorbereitet. Die bewegte Vierergruppe der Kirchenväter mit dem übergeordnet thro-

nenden Petrus ersetzt, zusammen mit der Vorhangedraperie, das Retabelgemälde. Der Hochaltar lehnt sich bewußt an die 'Cattedra Petri' in Rom an.

Allein schon von der Thematik her ist der Dießener Hochaltar völlig anders aufgefaßt. Bereits bei der Ikonologie der Kirchenväter wurde angesprochen, daß es sich beim Dießener Hochaltar um ein marien-ikonologisches Programm handelt, eine Hypothese, die durch die Art der Anordnung und Aussage der Reliefs als marianische Zyklen bekräftigt wurde. Entsprechend einem Prolog sind die Kirchenväter als Interpreten und Vertreter der kirchlichen Tradition dem himmlischen Geschehen vorangestellt. Diese logische Abfolge begegnet uns häufig, oft auch in der Form, daß je ein Kirchenvater einem Evangelisten zugeordnet ist. (166) Neu ist die herausragende Stellung der Kirchenväter im Altarverband. Bislang war ihnen der Platz in der Vierung, dem Chorraum oder Altarvorraum allgemein vorbehalten, wo sie in Stuck oder als Fresko zumeist in den Zwickeln dargestellt wurden (167) oder sie traten als Kanzelzyklus auf. (168) Einen 'Kirchenväteraltar' in diesem Sinne gab es in der Plastik Bayerns noch nicht. An den Altären waren sie nur einzeln, in Verbindung mit anderen Heiligen, üblich, wie der Ambrosius am Seitenaltar in Rohr oder häufig Augustinus als Ordensstifter. Die 'Cattedra Petri' in Rom sowie der Hochaltar von St. Peter in München unterscheiden in zwei lateinische und zwei griechische Kirchenväter. Trotzdem dürften beide den Anstoß für das Dießener Altarprogramm gegeben haben.

Die Himmelfahrt Mariens muß man zu den beliebtesten Hochaltarthemen des bayerischen Barocks zählen (169): "In der italienischen Hochrenaissance von Tizian geädelt, ein Jahrhundert später in Peter Candids Hochaltarbild der Münchener Frauenkirche aufgenommen und von Rubens gesteigert, ist 'Mariens Himmelfahrt' geistig und raumbildnerisch zum triumphalen Hochaltarthema des süddeutschen Kirchenbarocks geworden. Die in drei Akten, mit Aufbruch, diagonalen Schwebung und oberer Zielsetzung sich vollziehende Erd-Himmel-Komposition war ein Vorwurf ganz nach dem Sinn jener Zeit, die für das Ereignis und Zeremoniell von Empfang und Abschied die Architektonik der fürstli-

chen Treppenhäuser entwickelte".(170) Als mögliches direktes Vorbild für Dießen - aus Böhmen kannte Dietrich diese Thematik sicherlich schon (171) - käme Ä.Q.Asams Hochaltar von Rohr in Frage. Ähnlich wie Dießen nimmt die Hochaltarchitektur die Innenraumarchitektur auf und steigert sie zur Mitte. Auf die vergleichbaren seitlich verdeckten Lichtquellen als Prinzip für die Altarwirkung wurde schon eingegangen. Auch in Rohr wird das Geschehen erhöht, dem Betrachter 'entrückt' dargestellt. Die Freiskulptur der Asamschen Himmelfahrtsgruppe als aufgelöste Retabelform ist in Dießen durch den traditionellen Typus des Gemälderetabels wiedergegeben. Aber während in Rohr die Giebelgruppe mit Gottvater und Sohn unterbetont wirkt, kaum aktiv am Geschehen beteiligt erscheint und ungleich größeres Gewicht auf die Lichtfolie mit der Wolken-Strahlen-Engelsglorie entsprechend der 'Cattedra Petri' in Rom gelegt wird, bietet Dießen eine völlig andere, in Altbayern neuartige(172) Lösung der Auszuggruppe an. Die göttlichen Personen sind lebhaft und aktiv in das Altargeschehen der Himmelfahrt Mariens eingespannt. Gleichgewichtig erscheint die Himmels-sphäre zu der Erdenzone, zwischen denen das Hochaltargemälde mit dem blau aufleuchtenden Akzent der Maria ausponderiert. Diese Gleichwertigkeit von Erden- und Himmelszone, d.h. die Beobachtung einer so hohen Wertigkeit des Auszugs scheint Dietrich in Böhmen gelernt zu haben. Dort wurden schon gegen 1700 ähnlich gewaltige Auszugsgruppen gestaltet.

Auf der Suche nach möglichen Vorbildern und entscheidenden Vorstufen stößt man neben Rohr und anderen einheimischen Altarbauten auf den Ignaziusaltar des Gesù in Rom, der nach Entwurf Andrea Pozzos gestaltet wurde. Dieser Altar des höchsten Jesuitenheiligen darf als Prototyp einer Altarform gelten, die große Beliebtheit genoß, und war durch Publikation auch weiten Kreisen bekannt.(173) Welche Ausstrahlung dieser Altar seinerzeit besaß, zeigt die Wirkung auf Ä.Q.Asam in Osterhofen.(174)

Der Aufbau des Ignaziusaltars läßt starke Analogien zu Dießen erkennen. Wie in Dießen finden wir einen reichen Zyklus vergoldeter Reliefs, bei dem auch der Augsburger Goldschmied J.A.Gaap mitgewirkt hatte (175), in der Sockel-

zone eingelassen. Auch das theaterhafte Motiv der Ignatiusgruppe bei seiner Aufnahme in den Himmel, der 'Gloria del Santo', und der Dreifaltigkeit im Auszug läßt sich als Vorstufe zu Dießen ansehen. Ein großer Unterschied zeigt sich jedoch in der Farbigkeit. Seiner Bedeutung entsprechend ist der römische Altar - zumal es in Rom keinen Mangel an edlem Marmormaterial gab - ungleich kostbarer und farbiger aufgefaßt mit seinem grünen Marmor, den blauen Säulen und dem reichen Goldbronzeschmuck. Während sich in Dießen die Reliefs kaum vom Hintergrund abheben, werden sie im Gesü betont hervorgehoben.

Von den heimischen Altären dürfen im Hinblick auf Dießen zwei Großprojekte nicht übersehen werden, der Hochaltar der Münchener Theatinerkirche von 1675 und der der ehemaligen Stiftskirche in Indersdorf von 1691. Der Hochaltar von Indersdorf übte allgemein auf den Altarbau des Münchener Raums maßgeblichen Einfluß aus. (176) Die monumentalen Dimensionen des Altares, der ebenfalls wie in Dießen die gesamte Chorrückwand verdeckt, und vornehmlich die trapezförmig angeordnete Staffelung der Skulpturen ist es, was Indersdorf mit Dießen verbindet. Beim Hochaltar der Theatinerkirche sind es die gewaltigen Evangelistengestalten Balthasar Ableithners (177), deren Einfluß auf die Gestaltung der Dießener Kirchenväter nicht ausgeschlossen werden darf. Hier finden wir den einzigen, in seiner monumentalen Betonung mit den Dießener Kirchenvätern vergleichbaren Statuenzyklus. Die Evangelisten Ableithners waren ebenfalls weiß gefaßt und dem Altarretabel als Chorschrankenfiguren vorangestellt; auch hierin eine gewisse Analogie zu Dießen. (178) Die stärksten Parallelen finden wir jedoch in der Auffassung der Skulpturen. Sie sind ebenso wie in Dießen isoliert und eigenständig für sich behandelt (179), dabei, mit Ausnahme des deklamatorischen Johannes, völlig in sich ruhend in durchgeistigter Meditation oder im himmlischen Zwiegespräch. Ihre Häupter sind physiognomisch individuell geprägt. Auch B. Ableithner läßt bei zwei Häuptern, dem des Markus bzw. Matthäus, Anlehnungen an antike Philosophenköpfe erkennen. Bei zwei Gestalten ergeben sich auch Detailvergleiche; so entspricht das Motiv, wie Lukas seinen Fuß auf den Stier setzt, der Armauflegesuggestion im Dießener

Lukasrelief oder im buchtragenden Engel des Matthäus darf man einen Vorgänger des Begleiterputtos beim Augustinus in Dießen sehen.

Zurecht wird der Dießener Hochaltar im Rahmen der Theateraltäre der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gesehen. Theodor Müller stellt ihn in eine Reihe mit den Bühnenaltären der Asam in Rohr und Weltenburg (180) und auch M. Baur-Heinhold erkennt enge Parallelen. (181)

Hervorgehoben wird der Dießener Hochaltar in erster Linie dadurch, daß er, im Gegensatz zu den Asamaltären, wandelbar ist. Diese Wandelbarkeit war in Altbayern keineswegs unbekannt, jedoch kaum in Verbindung mit einem derartigen Bühneneffekt. So konnte man beim Altar in der Elisabeth-Kapelle des Freisinger Doms das Gemälde Ulrich Loths mit dem Marienod versenken, um an hohen Tagen eine griechische Ikone, das sogenannte Lukasbild, dem Volke zur Verehrung zu zeigen (182); oder beim Hochaltar von St. Johannes in Hohenkammer ist das Ölgemälde entfernbar, um in der Karwoche einem Heiligen Grab Platz zu machen. Am ehemaligen Choraltar von St. Johann Nepomuk in München ließ sich die Glorie hinter den Altar versenken, um an deren Stelle die Monstranz erstrahlen zu lassen. (183)

Die vielfältige Wandelbarkeit (184) und die riesenhafte Theaterkulisse des Dießener Hochaltars steht im bayerischen Raum einzigartig da. Es ist natürlich möglich, daß ähnliche, vergessene Altäre den verschiedenen Zeitanschauungen zum Opfer fielen. Auch die Dießener 'Theateranlage' sollte 1903 verschwinden, eine Forderung, die vom Staat bereits genehmigt war. (185) Nur mit Hinweis auf die Seltenheit ist diese Vorrichtung wohl gerettet worden. (186)

In seiner Stellung in der altbayerischen Kunsttopographie erfuhr der Dießener Hochaltar eine breite Nachfolge. Vieles wurde fast als Zitat an anderen Altären übernommen. Als Wichtigstes dürfen wir dabei die Betonung und Gleichwertigkeit der Giebelkomposition sehen, die sich als bedeutende Neuerung in Altbayern rasch durchsetzte. So kann man in der Auffassung der Giebelgruppe in der Klosterkirche Fürstenfeld eine direkte Kopie von Dießen erblicken (187); enge Anlehnungen weist die Auszugskomposition von Kloster Schäftlarn auf.

Mit der Peterskirche in München und vornehmlich der Dießener Stiftskirche setzte sich die weiße Skulpturenfassung - besonders bei den Hochaltären - auch im altbayerischen Raum durch.

Der wenig später nachfolgende 'Riesenaltar' der Augustiner-Chorherren-Stiftskirche in Dietramszell läßt sich nur durch seine Größendimension und den gewichtigen Auszug mit Dießen vergleichen, eher finden wir Analogien in dem Augustiner-Chorherrenstift in Rottenbuch. Auch Jakob Mojs vermutet für den Rottenbacher Bühnenaltar Franz Xaver Schmädls starke Anregungen von Dießen.(188)

Besondere Aufnahme fand der Altartypus bei Ignaz Günther. Vor allem die Hochaltäre von Rott am Inn, Neustift bei Freising und Maltersdorf lehnen sich mit ihren trapezförmig in Höhe und Tiefe gestaffelten Protagonistenfiguren eng an das Dießener Vorbild an.(189)

Erst mit Dießen wurde die Thematik der großen lateinischen Kirchenväter als Hochaltarskulpturenzyklus heimisch. Wenig später folgte Dießen hierin der 'Kirchenväteraltar' in Maria Thalheim und Anton Sturms Hochaltar der Sonthofener Pfarrkirche, dessen Kirchenväter der Wies ebenfalls in der Nachfolge von Dießen stehen.

Kleinere sakrale Aufgaben

Der Hochaltar von Dießen scheint der einzige ausgeführte und erhaltene sakrale Großauftrag Joachim Dietrichs gewesen zu sein. An kleineren sakralen Arbeiten hat sich aber noch einiges - wenngleich oft fragmentarisch - erhalten, manches darf man ihm zuschreiben.

Das hierbei bedeutendste erhaltene Projekt bilden die Altäre für die Schloßkapelle in Urfarn, die als bislang einzigen aufgefundenen signierten Arbeiten Joachim Dietrichs eine besondere Rolle spielen.

Urfarn

Geschichte

Im Jahre 1721 erwarb der Kurfürstliche Hofkammerrat und Brauereidirektor Johann Georg von Messerer (190) Schloß und Hofmark Urfarn (191). Er ließ sich sogleich ca.100 Meter nord-westlich vom alten Herrschaftssitz (192) ein neues Schloß errichten, das 1727 vollendet gewesen sein muß. Über die Baugeschichte sind wir im einzelnen nicht unter-

richtet, doch nimmt man aufgrund der großen Ähnlichkeit der Triklinienanlage mit dem Jagdschloß Fürstenried bei München (193) den Kurfürstlichen Oberhofbaumeister Joseph Effner oder - was wahrscheinlicher ist - den damaligen Unterhofbaumeister Johann Baptist Gunetzhainer als leitenden Architekten an. (194) Ausführender Baumeister war Abraham Millauer von der Hausstatt bei Feilnbach. (195)

Wohl Anfang 1723 begannen die Arbeiten an der Schloßkapelle (196), die sich bis 1727 hinzogen. Am 12.10.1727 wurde die Schloßkapelle durch den Chiemseer Fürstbischof Carl Joseph Graf Kuenburg konsekriert. (197) Über die damalige Ausstattung hat sich ein handschriftlicher Bericht Johann Georg von Messerers erhalten. (198) Er sagt über die bildhauerische Ausschmückung:

"Von Nuspaumben Holz, der Chor-Altar Von schöner vnd guetter schneidt arbeith, gänzlich guett Vergoldet, gezieret mit einer schönen Von sammet vnd goldt bordten ausdapecirten sarg, Verseehen mit 12 auf obige arth ausgemachten Füllungen worinnen Wachs Particul Von unterschiedlichen Päbsten; das Altar blat ist auf eine solche weis gemacht wie der altar zu München in Herzogspitall, vnd wird Vorge-stelt unser Herr Gott in Creuz, wo unten die schmerzhafftte Muetter. Auf beeden Seithen der Capellen seindt die Vorstellungen des bitteren Leyden als der Öhlberg, die gaislung, die Crönung, die Creuz Ziehung Christi, der büssendte Peter vnd Magdalena, welche alle Figuren von guetter schneidt arbeith wohl formiert vnd ganz lebhaft geclaidet."

Unglücklicherweise sind die seitlichen Schnitzgruppen - man weiß nicht, seit wann - verschollen. Sie waren für blindfensterartige Nischen unter den Emporen der Seitenwände bestimmt. Lateinische Inschriften auf Stuckschilden beziehen sich auf diese Gruppen. Wir haben uns unter diesen 'Vorstellungen' Dreiviertelreliefs vorzustellen, die keine unbeträchtlichen Ausmaße besessen haben müssen. (199) Gerade diese Arbeiten wären für die Stilfindung des Meisters von großem Interesse gewesen.

Ein weiterer Altar schmückte einen anliegenden kleinen quadratischen Kapellenraum: "In diser Capellen ist der Heilligen Muetter Anna Von guetter Schneidt Arbeith ge-

stellt, reich vergoldet..."(200) Heute steht dieser Altar in der Korridorhalle im Mitteltrakt des Schlosses.

Die Bezahlung von 642 Gulden 30 Kreuzern hat Messerer schriftlich niedergelegt (201): "Dem Bildhauer vor Beede Altär Vnd die 7 Vorstellungen", wobei keinerlei Faßarbeiten eingeschlossen waren.(202) Doch nennt er - möglicherweise aus Pietätsgründen, was man aus seinem Leben schließen könnte (203) - keinen Künstlernamen. Hier helfen uns aufgefundene Signaturen weiter. War der Künstler der beiden Altarblätter (204) seit langem bekannt, so konnte der Bildhauer erst bei der letzten Restaurierung in den Jahren 1949/50 durch die Auffindung der Signatur ermittelt werden: "Joachim Dietrich bilthaur in der au nebst münchen 1727". (205) Damit treffen wir auf das erste durch Signatur gesicherte Werk Joachim Dietrichs, das zugleich Auskunft oder wenigstens eine Andeutung zu seiner damaligen Position gibt. Die außerordentlich hohe Bezahlung (206) weist darauf hin, daß Dietrich bereits damals in Diensten des Kurfürstlichen Hofes und in Ansehen gestanden sein muß, da der Preis sonst wohl nur etwa die Hälfte ausgemacht hätte. Daß die anderen Ausstattungskünstler durchweg vom Münchener Hof stammen, erhärtet diese Theorie.(207)

Wie Messerer auf Joachim Dietrich kam, ließe sich etwa durch die Nachbarschaft in der Au erklären. J.G.v.Messerer erwarb 1723 aus Kurfürstlichen Besitz den Falkenhof in der Au (208) und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Dietrich bereits damals beim Umbau dieses Hofes - ebenfalls durch J.B.Gunetzhainer - für Messerer arbeitete.

Allgemeine Beschreibung des Kreuzaltares

Der Raumarchitektur angepaßt und ihr untergeordnet, ohne eigene tektonische Gliederung, erhebt sich der Altar als vornehmer Wandaufbau im Mischtypus eines Retabel- und Kreuzaltars.(209) Die Predella wird durch einen großen rechteckigen gläsernen Schrein gebildet, der auf einer schmalen Zone aus eingebauten Glaskästchen mit Reliquiaren ruht, die beidseitig das kleine, mit Voluten und Bandwerk verzierte Tabernakel rahmen. Der Schrein stellt die kostbar gefaßten Gebeine eines Katakombenheiligen Severus zur Schau. Flankierend wird das vorgeschobene rechteckige Schreingehäuse in reich ornamentierten Feldern zurückgestuft, die durch je zwei

unbekleidete Engelshermen an jeder Seite untergliedert sind. Diese zierlich gearbeiteten Oberkörper verschmelzen mit Konsolen, die von Blattvoluten begleitet sind und über Blattvoluten auslaufen.

Über dem Schrein beginnt der eigentliche Retabelaufbau. Das hohe Altarblatt zeigt in Anbetung die Magdalena, einen Engel und als dritten sehr wahrscheinlich Johann Georg v. Messerer, dessen jugendliches Porträt(210) in der Manier eines Johannes wiedergegeben ist, eine Anspielung auf den Vornamen des Stifters (211) in der Erdenzone und kleine Engel in der Himmelssphäre. In diesen Retabel ist ein plastischer Kruzifixus eingefügt, unter dem - ebenfalls als Vollskulptur - die Schmerzhafte Muttergottes steht. Der prächtig geschnitzte Rahmen mit Kartuschenschmuck verjüngt sich nach oben zu einem etwas eingezogenen Bogen, während er unten von flankierenden, nach vorn gebogenen und mit Bandelwerk geschmückten Voluten verstärkt wird.

Den Altar bekrönen die Wappen des Stifterpaars J.G.v.Messerer und Maria Clara Pernlohner, dekoriert mit Muscheln, Voluten und vegetabilen Ornamenten. Die nierenförmigen Wappenschilder werden von zwei, spärlich mit Lendenschurz bekleideten Putten gestützt. Ein weiterer Puttenkopf in Muschelrahmung und die Blattkrone darüber pointieren die Mitte und den Altarauszug. Die beiden Trägerputti ruhen auf füllhornartig eingerollten Volutengebilden, von denen pflanzliche Gehänge ausgehen, die, dem Rahmen parallel, bis zur Predella herabfallen; bis zum Verjüngungsansatz des Rahmens als lockere, mit Früchten besetzte Ranke, dann zopfartig als vegetabiler Feston sich fortsetzend und schließlich mit Ansatz der unteren rahmenden Voluten als prächtig aufgelöste Rosengehänge.

Die Kreuzgruppe

Ohne stärkeren Zug, mit leicht durchgebogenen Armen, hängt der Gekreuzigte am Querbalken. Seine geöffneten, unverkrampften Finger weisen auf die bereits vollzogene Erlösung hin. Das bärtige Haupt mit der Dornenkrone und Strahlenbündeln ist leicht nach rechts geneigt, die Augenlider sind geschlossen. Im Typus des Viernagelkruzifixus sind die Beine parallel nebeneinander mit nach vorne durchgedrückten Knien angeordnet. Mit einer doppelten

Kordel ist um die Hüfte ein Tuch geschlungen, das schlaff zu seiner Linken herabhängt.(212)

Unter dem Gekreuzigten steht auf flachem Sockel die Schmerzhafte Muttergottes. Sie ist, dem Willen des Stifters entsprechend, der Herzogspitalmuttergottes in München, die Tobias Pader 1651 geschaffen hatte, nachempfunden.(213) Dieses Münchener Gnadenbild genoß im 18.Jahrhundert weite Verehrung und wurde häufig nachgebildet.(214)

Joachim Dietrich hat dem Werk straffere Züge verliehen. Die Faltenbahnen sind klarer gezeichnet, der Stoff wirkt gröber und knittert nur gering. Die Gestalt gewinnt dadurch erheblich an Flächigkeit. Das jetzt glatte, aber sprechende Gesicht dürfte in der Originalfassung stärkeren Ausdruck besessen haben. Die Hände weisen trotz der jetzigen Fassung ein feingliedrig ausgeprägtes Fingerspiel auf.

Die Gruppe strömt keine Originalität aus, was sie bei der Auftragslage auch nicht sollte. Durch die spätere Fassung erscheint das Schnitzwerk vergrößert, so daß eine gerechte Beurteilung und Würdigung erschwert ist. Auf den ersten Blick wirkt die Gruppe provinziell, doch lassen einige Partien, wie schon bei den Händen Mariens erwähnt, feinere Strukturen erahnen. Ebenso ist das vom Leiden erlöste Antlitz des Heilands empfindend herausgearbeitet, sein Haar- und Bartwuchs in Strähnen und mit Kerbungen sicher und differenziert durchmodelliert. Am Nacken, durch das Herabsinken des Hauptes bedingt, treten, anatomisch richtig, die Muskelstränge hervor, wie überhaupt die Anatomie des schlaffen, abgemergelten Körpers vom Künstler sicher beherrscht wird. Man spürt förmlich die Muskeln und Knochen unter der Haut. Wieweit der Bildhauer Rücksicht auf die Epidermis genommen hat, ist schwer zu erkennen; bei den Händen Mariens und an den Armen des Gekreuzigten drückt sie sich noch teilweise durch.

Putten, Hermen

Durch die Lichtführung von beiden Seiten sind die Putten in ihrer jetzt schwärzlichen Silberfassung nur schwer genauer differenziert zu erkennen. Von der Empore gesehen, fällt ihr massiger, etwas plumper Körperbau auf. Ihre Gesichter, äußerst lebendig gestaltet, wirken lebensnah mit ihren Stupsnasen, den stark entwickelten vollen Bäck-

chen, die sich beim linken Putto und dem Kopf in der Muschelrahmung über die Mundpartie hinausschieben; die Kinnpartie weicht dabei auffällig zurück. Auch die Haarbehandlung ist verschieden. Bei den beiden Wappenträgern bildet es, bis auf die Ränder, eine mehr summarisch gegliederte enganliegende Masse, im Gegensatz zu den bewegten lockigen Strähnen des einzelnen Kopfes.

Anders als die Engelskinder sind die Hermen an der Schreinpredella als eine eigene Bildwerkkategorie gearbeitet. Nicht nur durch ihre Vergoldung erinnern sie - dem Schreincharakter entsprechend - an Goldschmiedearbeiten. Die sichere, klar beherrschte Anatomie der Oberkörper wird in nuanciertem Muskelspiel wiedergegeben. Auch hier spürt man den darunter verborgenen struktiven Knochenbau, wie er z.B. deutlich an den Jochbeinen zum Ausdruck kommt. Die Gesichter sind bei allen vier Hermenengeln einheitlich und ohne betont charakteristischen Ausdruck modelliert. Von höchster Vollendung, filigranhaft zart, sind die Blumenkränze auf den Häuptern. Die Flügel sind zu winzigen sichelförmigen Rudimenten zurückgebildet. Höfisch elegant wirkt der von einer Schulterseite herunterhängende kurze Überwurf, wie man ihn häufig bei Büsten aus dieser Zeit kennt. Er wird von einem Riemen, der sich schärpenähnlich über die Brust legt, gehalten. Die Verschmelzung von Körper und Konsole wird am Übergang durch eine Gewanddraperie verdeckt.

Anna-Altar

Der Anna-Altar, heute im Korridorgewölbe des Schlosses, ist bei der Restaurierung 1949/50 von der Fassung befreit worden. Bei gleichem Grundtyp eines Gemälderetabelaltars ist der Anna-Altar gegensätzlich zum Kreuzaltar breit und gedrungen. Er stand vormals in einem niedrigen, ungefähr quadratischen Vorraum der Schloßkapelle. Ähnlich wie beim Kreuzaltar wird auf eine tektonische Gliederung zugunsten dekorativer Durchbildung verzichtet. Trotz reicher Régenceornamentik ist er, nicht allein durch das Fehlen des kostbar gearbeiteten Schreins, schlichter aufgefaßt.

Den Unterteil bildet ein Lederantependium mit Blumenmalerei, das, durch gebauschte, doppelt zurückgestufte Balusterformen, die eine tischbeinähnliche Funktion erfüllen, flankiert wird. Die vorgeschobenen sind halbiert und er-

wecken den Anschein, als setzten sie hinter dem Antependium eine ausgebildete Sockelzone fort. Die Predellazone ist gering ornamentiert mit Ausnahme der Seitenkompartimente. In der Mitte ist ein einfaches kastenförmiges Tabernakel vorgeschoben. Über der Predella zeigt ein breitformatiges Gemälde B.A.Albrechts mit dem Tod der hl. Anna ein selten bearbeitetes Thema. Der Rahmen schließt oben mit einem eingezogenen Korbogen. Wie beim Kreuzaltar wird der Rahmen seitlich von Voluten verstärkt. Oben dient ein mit Lambrequins bestzter, vorgewölbter Baldachin als Abschluß, von dem seitlich Vorhangdraperien ausgehen, die, noch einmal hochgerafft und festgeknotet, als äußere Schmuckrahmung herabfallend die Voluten umspielen.

Einfacher als der Kreuzaltar, ist dieser Altar originell in seiner dekorativen Felderausfüllung. In der Ornamentik werden großteils die gleichen Schmuckelemente verwendet, wenn auch, in der Gesamtwirkung, den Feldern geometrischer eingepaßt.

Ornamentik des Anna-Altars

Beide Altäre zeigen eine einfallsreiche, geschickt pointierende Ornamentik, die nur im höfischen Kunstkreis dieser Zeit ihresgleichen findet, wobei den Kreuzaltar die eindeutig reichere Auswahl der Einzelmotive auszeichnet wie auch die Harmonie in der Wertigkeit der Mittel.

Nach den Entwicklungsformen des Dekors ist der Anna-Altar zeitlich etwas früher anzusetzen. (215) Hier arbeitete Joachim Dietrich fast ausschließlich mit Régence-Ornamentik. Bandelwerk belebt die einzelnen Felder der Sockelzone, der Predella und die breiten Bandflächen der seitlich stützenden Voluten. Das Ornament verhält sich dabei zum Rahmen untergeordnet; nur an wenigen Stellen überspielt es diesen geringfügig oder hängt sich - wie bei den Blumenfestons - an ihn an. Als selbstständige Kompartimente werden die Felder für sich behandelt, wobei sich beide Altarseiten symmetrisch zueinander verhalten. Bei den flankierenden Kompartimenten spielt die Symmetrie auch in sich eine entscheidende Dominante. An Motiven wird der C-Kurve - in der Regel an den Enden zur Volute eingerollt - der Hauptteil eingeräumt, weitere Formen ergeben sich aus der Symmetrie der freigeschwungenen Bänder. In den Seitenflä-

chen der Predella verwendet Dietrich mäanderförmig ineinander verschachteltes Bandwerk, das in verschlungene S-Formen einmündet. Etwas trocken wirken die beiden Mittelfelder dieses Streifens. Hier erscheinen am Rand unter dem Gesims geometrische Formen, die an die Fünferfigur einer Würfelfläche erinnern. Die übrigen Flächen werden von je einem Stern zentralisiert, um den sich weitgeschweiftes Bandwerk rahmt.

Demgegenüber ist der vegetabile Anteil vergleichsweise gering. Er dient hauptsächlich als Auflösungsmotiv des Bandelwerks in C-förmigen Blättern, die sich an den Enden volutenartig einrollen. vereinzelt kommen zopffähnlich herabhängende Blütenketten vor, die sich nach unten hin verzweigen. Blumen finden wir als Festons in der obersten Zone der Sockelbaluster und als Büschel im oberen Teil der Rahmenvoluten, unter denen spärlich Akanthus hervorquillt.

Als weiteres Element tritt vereinzelt die Muschel in fächerförmiger Ausführung in der Felderausgestaltung auf. von der figürlichen Dekoration hat sich nichts mehr erhalten. Ursprünglich verzierten zwei Puttenköpfe die Seitenvoluten oberhalb der Blumenbüschel.(216)

Ornamentik des Kreuzaltares

Am Kreuzaltar setzt Joachim Dietrich seine Ornamentik wesentlich gezielter und ausgewogener ein. Verschiedene Reliefstärken heben oder dämpfen, wie als Untermalung oder Schattierung, die einzelnen Felderunterteilungen. Der Reichtum der Motivauswahl ist ungleich größer, zudem wird auf Feinheit in der Schnitztechnik größerer Wert gelegt.

Auf den ersten blick nimmt hier das pflanzliche Ornament den maßgeblichen Teil ein, ein Eindruck, der durch die Größe der vegetabilen Formen und deren betonte Anordnung, so als Ersatz für eine Vorhangsdraperie, erweckt wird. In der feineren Untergliederung aber bleibt auch hier das Bandelwerk noch dominierend, nur wird es nicht so ausschließlich hervorgehoben wie beim Anna-Altar, es wirkt weniger aufgesetzt als verschmolzen mit der Grundfläche.

In den seitlichen Balusterformen der Sockelrahmung herrscht das Bandelwerk vor, fast identisch mit den gleichen Kompartimenten beim Anna-Altar; doch erscheint es hier flächiger und großzügiger. Zudem werden die sich aus der

Symmetrie des Bandelwerks ergebenden Grundflächen verschiedenartig gestaltet: in Schachbrettmuster, Gitterwerk, das an den Ecken mit Perlen belebt wird, oder durch einfache Aufrauung in der Art einer Bossierung. Damit gewinnen die Felder an Wertigkeit, die Spannung zwischen Grundfläche und Reliefdekoration wird vermindert und in der Gesamtheit werden die Felder stärker nuanciert.

Im unteren Teil der Predella tritt das Relief kaum aus der Ebene und wird in Ritztechnik behandelt, was fast an Intarsie erinnert. Schematisch hervorgehoben werden in den einzelnen Feldern doppelt gerahmte Rechtecke mit seitlich eingezogenen Halbkreisen, an deren Scheitelpunkten je eine Blüte absteht, oder Kastenformen, mit nach innen geschwungenen, abgefasten Ecken. Die übrige Fläche ist einheitlich vertikal schraffiert.

Der Mittelteil der Predella erhält seine bestimmende Unterteilung durch die figürlich-vegetabilen Hermengestalten. Diese laufen in Konsolvoluten aus, die in akanthusartiges Blattwerk übergehen. Die unterste Spitze spaltet sich dabei jeweils schnabelförmig. Der weitere Dekor der Konsolen besteht aus waagrecht schraffierten, von Streifen umschlossenen Flächen, in deren Mitte sich je eine zopfartige Blütenkette heraushebt, die nach unten in einer sich verjüngenden Perlenschnur ihre Fortsetzung findet.

Die großen Zwischenfelder sind wieder dem Bandelwerk vorbehalten, jedoch gewinnt das pflanzliche Motiv gegenüber dem Anna-Altar an Kräftigkeit. Einige neue Elemente treten hinzu: Gewölbte Scheiben, gerahmt von vier Perlkugeln jeweils in der Mitte dieser Kompartimente, ein Pfeifenfries unterhalb des Predellagesimses und ein Wellenband, mit wechselnd glockenartig hängenden oder stehenden Blüten an den Scheitelpunkten der Welle, die parallel zum unteren Rand läuft.

In der Retabelzone ist der Dekor der rahmenden Seitenvoluten denen des Anna-Altars frei nachempfunden. Der Altarrahmen selber ist bossiert und dezent mit kaum hervortretenden glatten Schmuckfeldern nuanciert; Entsprechendes gilt für die innere Rahmenleiste, die mit einem spiralenförmig sich hochwindenden Band verziert ist. Stärker hervorgehoben sind die Eck- und Mittelpunkte des Rahmens, an den Ecken mit großflächig verschlungenem Bandel- und Blatt-

werk, Kugel- und Rosettenformen. Die Binnenzeichnung ist wieder einfallsreich differenziert. Die Mitte wird beidseitig von einer länglichen, blakerförmigen Kartusche geschmückt, die oben und unten in C-förmige Blätter ausläuft.

In großen Formen ist der Auszug dekoriert. In den Mittelpunkt treten hier Muschelformen, nach oben eingerollt als Wappenträger, als symmetrisch rahmende Hintergrundsfolie für den Puttenkopf oder als volutenförmig zusammengerollte, an ein Füllhorn erinnernde Spitzmuschel, die den Putten als Auflage dient. Einem umgedrehten Akroterion ähnlich ist das aufgefächerte Blatt mit Blüten an den Spitzen, das den Übergang vom Retabel zum Auszug überbrückt.

Ausschließlich von großförmigen pflanzlichen Motiven wird die äußere dekorative Altarrahmung gebildet; als lockere Blattranken mit eiförmigen Früchten im Auszug, dicht gebündelt, zopfartig sich verjüngend bis zur Altarmitte herabhängend und schließlich locker um die Rahmenvoluten drapiert als Blumengeranke.

Zum Altartypus des Kreuzaltares und seiner Ausführung

Der Altartypus des Urfarner Kreuzaltares bietet an sich nichts Neues. Seit Francesco Borrominis Hochaltar in S. Carlo alle Quattro Fontane in Rom kannte man diese Rahmenaltäre, die ihre tektonische Steigerung aus der Kirchenarchitektur erfahren. Auch die Art des Altares, die dem Gemälderetabel eine plastische Kreuzigungsgruppe voranstellt, hat in Altbayern Tradition. Vorbildlich war der Altar der Herzogspitalkirche St. Elisabeth in München. Dieser Altartypus gewann in Altbayern Beliebtheit. So bilden die plastische Kreuzigungsgruppe mit dem Gemälde des Hochaltars in St. Ignatius zu Landshut eine Einheit. Einen verwandten Typus zeigt der Hochaltar in Neufahrn bei Freising, wo man einen romanischen Kruzifixus in das barocke Retabel einbezogen hat, nur daß die Engel dort nicht gemalt sondern ebenfalls plastisch sind. Beim Urfarner Altar ist das Kreuz fest mit dem Gemälde verbunden, das vollkommenen Bezug auf das plastische Geschehen nimmt. Gerade diese völlige Abhängigkeit des Gemäldes von der Kreuzigungsgruppe finden wir bei allen drei Kreuzaltären J. Dietrichs, wobei der Urfarner mit Abstand der kostbarste ist.

Die Ornamentik des Altares folgt den am Münchener Hof verwendeten Motiven. Der Zeit entsprechend dominiert noch das Bandelwerk, wenngleich gerade der Kreuzaltar - anders als der Anna-Altar - bereits üppigere vegetabile Dekorationen aufweist, die sich zeitgleich am Münchener Hof allmählich gegen das Bandelwerk durchsetzen und neben Gitterformen die Hauptmotivik der Reichen Zimmer der Residenz bilden. Die Ausführung des Rahmens ist typisch für den Münchener Hof mit den blakerartigen Kartuschen und der feinen Ritzornamentik. Der Entwurf für derartige Rahmen, wie sie heute noch einen Großteil der Rubensgemälde in der Alten Pinakothek zieren, wird allgemein Joseph Effner zugeschrieben. (217) Den goldschmiedehaft zarten Gestalten der Engelshermen scheinen die Engelshermen A.Faistenbergers am Kanzelfuß der Theatinerkirche in München Vorbild gewesen zu sein.

Schönbrunn

Am 29. Oktober 1724 wurde die Kirche zu Schönbrunn durch den Freisinger Bischof Franz Eckher von Kapfing zu Ehren des hl. Kreuzes und der hl. Mutter Anna konsekriert. (218) "Schloß und Kirche waren durch Heirat mit der Erbin des Schlosses, Tochter des Freiherrn Caspar von Schmid in den Besitz der Unertls gekommen." (219) Franz Xaver Joseph Freiherr von Unertl, Finanzminister unter Kurfürst Max Emanuel, Geheimer Konferenzrat und späterer Ratskanzler unter Kurfürst Karl Albrecht, ließ in den Jahren 1723/24 die Kirche aufgrund eines Gelübdes neu erbauen. (220)

Als Architekten der Kirche hat Helene Voelcker den Münchener Hofbaumeister Johann Baptist Gunetzrhainer vorgeschlagen und die Zuschreibung aus Bekanntschafts- und architekturstilistischen Beziehungen überzeugend erhärtet. Auf die ausführenden Künstler der Ausstattung geht H. Voelcker nicht ein, bzw. nimmt sie, in Klammer und mit Fragezeichen versehen, Johann Baptist Zimmermann als Stukkator an. Archivalische Belege für den Bildhauer und den Stukkator konnten bislang nicht aufgefunden werden; doch ergeben sich zu der drei Jahre später konsekrierten Schloßkapelle zu Urfarn große Parallelen, auf die Max Gruber 1966 aufmerksam machte (221), der die Bildhauerarbeit der Altäre Joachim Dietrich zuschrieb, das Altarblatt des Hochaltares

dem Hofmaler Balthasar Augustin Albrecht.(222) In der Tat fällt der Vergleich zu Urfarn ins Auge, wo Albrecht als Maler und Dietrich als Bildhauer gesichert sind.(223) Neuerlich aufgefundene zeitgenössische Belege bestätigen Albrecht als den Maler des Deckenfreskos und der Gemälde.(224)

Es handelt sich hier wie dort um Rahmenaltäre, die teilweise als Predella einen gläsernen Schausarkophag mit den kostbar verzierten Gebeinen eines Heiligen aufweisen. Bei den Hochaltären ist eine plastische Kreuzigungsgruppe vorangestellt, auf die das dahinterstehende Retabelgemälde bezogen und so als einheitliches Ganzes konzipiert ist. Auf beiden Gemälden werden trauernde Gruppen in der Erden- und Himmelszone dargestellt. Bei allen drei Schönbrunner Altären sitzen wie in Urfarn zwei Putten, die die von einer Krone überhöhten Wappenschilde halten, auf dem oberen Altarraahmen. Ein Weiteres kommt hinzu: Für beide Bauten gilt Johann Baptist Gunetzhainer als der leitende Architekt. Bei der Ausstattung macht sich die unterschiedliche Entstehungszeit jedoch bemerkbar. Ist der Kreuzaltar von Urfarn völlig der Architektur angepaßt und untergeordnet, nimmt er sogar die Raumarchitektur zur wirkungsvollen Steigerung in Anspruch, so ist das in Schönbrunn nur geringfügig beim Hochaltar der Fall, der zwischen zwei Chorfenstern eingespannt und damit von starkem Lichteinfall folienhaft hinterlegt und abgesetzt wird. Die beiden Seitenaltäre hingegen sind wie Gemälde ohne festen Architekturbezug vor die flache Wand der angedeuteten Seitenarme gestellt, wobei sie in ihrem Auszug sogar noch die untere Rahmenleiste des darüberliegenden Fensters überschneiden.

Bei den Altären stellt sich, ähnlich wie bei der Kreuzigungsgruppe von Urfarn, das Problem der sehr schlechten Fassung. Spätere Übermalungen, die äußerst oberflächlich und grob ausgeführt sind, erreichen teilweise eine derartige Stärke der Farbschichtung, daß Details überhaupt nicht mehr, das Gesamte aber nur stark vergrößert erscheint. Dabei kommen die vergoldeten Partien am besten weg.(225)

Die Rahmen von Urfarn und Schönbrunn entsprechen sich vollständig, wenn man die dazwischenliegende Zeitdifferenz in Betracht zieht.(226) Dietrich wird ca.1720 nach München gekommen sein, hatte also gegen vier Jahre Zeit sich einzu-

leben und sich mit den in München gepflogenen Kunstformen, wie sie von Effner geprägt wurden, vertraut und heimisch zu machen. So sind die Altarraahmen hier wie dort in der Art ausgeführt, die wir als Rahmen des 'Effnerkreises' kennen und die in einer ziemlich Massenproduktion bei den kleineren Rahmen für Schleißheim hergestellt wurden. Der mehrfach gekahlte Rahmen ist an den Ecken reich ornamental verziert und vor allem in der Rahmenmitte zu beiden Seiten mit einer blakerähnlichen Kartusche hervorgehoben. Die Blatt- und Blütengirlanden, welche die seitlichen Rahmen begleiten, sind im Vergleich zu Urfarn zwar großformatiger, aber sorgfältig und exakt ausgeführt. Hierzu ist zu bemerken, daß die Urfarner Schloßkapelle ca. ein Drittel der Größe der Schönbrunner Kirche ausmacht und nicht zuletzt dadurch Kabinettscharakter aufweist, der in Schönbrunn sicherlich nicht gewollt ist. Der Ideenreichtum an ornamentalen Motiven ist bei weitem nicht so vielfältig wie in Urfarn, was sich aber aus zwei Gründen erklären läßt. Einmal durch die Entstehungszeit 1723/24. So entsprechen die Dekorflächen der Glasschreine an den beiden Seitenaltären durchaus den ornamental Verzierungen der frühen zwanziger Jahre am Münchener Hof, bei denen noch verhältnismäßig einfache, schematische Formen angewandt wurden. (227) Zum anderen fällt der ausgesprochene Wille zur Aufwendigkeit, der in Urfarn eine starke Komponente bildet, wie die Inventarliste Messerers beweist, ins Auge. (228) Immerhin entsprach ihr Kostenaufwand dem zweier mittlerer Dorfkirchen. (229) Auch die Art und Weise der Einweihung verstärkt diesen Bedeutungsanspruch. (230)

Die Zuschreibung an Joachim Dietrich, für die sich schon Max Gruber ausgesprochen hat, erfolgt aus folgenden Gesichtspunkten. Es liegt auf der Hand, daß die einflußreichen Adelsfamilien am Münchener Hof bei ihren Privatbauten auf Hofkünstler zurückgriffen, die Architekten wiederum sich ihres bei Hofe gewohnten Künstlerstabes bedienten. (231) Ist die Zusammenarbeit Johann Baptist Gunetzrhainers mit Joachim Dietrich in Urfarn klar ersichtlich, so sprechen die teilweise genauen Übereinstimmungen der Altartypen, die in dieser engen Gemälde-Plastik-Bezogenheit nicht allzu verbreitet waren, und ihre sorgfältige Aus-

führung für den gleichen Bildhauer. Zudem stand Dietrich mehrfach in einer Werkverbindung mit den Brüdern Gunetzrhainer. (232)

Deutlich läßt sich bei den Altären erkennen, daß Dietrich damals noch in keinem näheren Verhältnis zu Cuvilliés stand, dessen bevorzugter Bildhauer er gegen 1727 wird. Im Gegensatz zu dem eleganten Urfarner Altar wirken die Schönbrunner Altäre steif.

Die figuralen Elemente leiden besonders unter der dicken entstellenden Fassung. Kann man bei den Assistenzfiguren der Seitenaltäre, die äußerst provinziell und grob wirken, Dietrichs Urhebererschaft ablehnen, so erscheint sie bei der Kreuzigungsgruppe wahrscheinlich. Der Kruzifixus ist mit dem Urfarner durchaus vergleichbar, die Muttergottes hingegen ist anders aufgefaßt als die Urfarner, deren flächige, graphisch anmutende Behandlung auffällt. Daß Dietrich aber nicht nur diesen graphischen Stil bevorzugte, beweist die Maria seines späteren Kreuzaltares für die Münchener Augustinerkirche von 1746, die eher mit der Schönbrunner in Einklang zu bringen wäre. Eine vertretbare Zuschreibung läßt sich aber bei der derzeitigen Fassung nicht geben.

Als eine naheliegende Möglichkeit darf man jedoch nicht ausschließen, daß es sich in Schönbrunn um einen Auftrag an die Faistenberg-Werkstatt gehandelt, in der zu dieser Zeit auch Joachim Dietrich tätig war. Daraus ließe sich die Verschiedenartigkeit der figuralen Elemente erklären. So gesehen ist es nicht unwahrscheinlich, daß J. Dietrich die Altarraahmen und den Kruzifixus ausgeführt hat, die Putten, Engel und die Schmerzhafte Muttergottes aber von anderen Händen stammen. Hierbei wäre auf die große Nähe der den Tabernakel (233) flankierenden Engel mit den Skulpturen Johann Georg Greiffs vom Hochaltar von Hl. Geist in München hinzuweisen.

Hochaltarüberschlag für das Franziskanerkloster in Schleißheim (234)

Im Jahre 1716 gründete Kurfürst Max Emanuel in der Nähe des Neuen Schlosses in Schleißheim gegenüber der Franziskanerkloster ein Franziskanerkloster, das 1722 geweiht wurde (235), aber 1802 der Säkularisation zum Opfer fiel. (236) Lange zierte die Kirche nur ein Altarprovisorium, bis auf

die Bittschrift des dortige Guardians der Kurfürst Karl Albrecht einen Hochaltar stiftete. Joseph Effner arbeitete hierfür einen Riß aus, nach dem sich mehrere Hofkünstler mit Kostenvoranschlägen um die Ausführung bewarben.

Das Altargemälde lieferte B.A.Albrecht. Dieses stellte den 'S.Franziskus Seraphicus, wie er von Christo den Ablass portiunculae überkommen', dar.(237) Neben Joachim Michael Heckher und Ignaz Paulysel bewarb sich auch Joachim Dietrich um die bildhauerische Ausführung.(238) Für die Erstellung verlangten "nach mitkommend verfaßten Riss....ohne die fass und vergoltung, allainig von Küstler- und Bildhauerarbeit zu machen, der Bildhauer in der Au Joachim Dietrich 1100 fl., der Schneitarbeiter und Küstler Ignati Pauliel 1210 fl. der Hofküstler zu Nympfenburg Johan Michael Höckher aber, mit ainschluß der fass und vergoltarbeit 1165 fl.(239)

In seinem Kostenvoranschlag beschreibt Joachim Dietrich, wie der Altar nach dem Riß Effners hätte aussehen sollen: "Erweis eines von Ihro Gnaden dem churfrtl.Hofkammerrat und Oberarchitet Herrn Effner verfaßten und vorgewiesenen Riss, ist gehörter Choraltar welcher 40 Schuech hoch werden mus, nitallain mit der erfordernten Architectur arbeit zu verferttigen, sondern auch 2 figurn, dan eine Cuppl wo in der Mitten der heyl.geist mit Strallen in der glory sich zeigt, Verners 2 Vorhenge, 2 Krackstain, wie auch eine Malerey Ramb, nebst 2 Cappitell, sambt den Tabernackhl, item von Aichen holz die Antritt, und 2 Portten zu machen, und alles auf das fleissigste herzustölln und aufzusezen, yber welche arbeit, mit einschluss des hizu bedürfftigen holz (ohne fassarbeit) überschlagenermassen der Uncosten sich belauffen mechte, auf 1100 fl. Joachim Dietrich, bildthauer ob der au. Verfast den 2.November 1735." (240)

Den Auftrag erhielt schließlich der bürgerliche Bildhauer Johann Georg Greiff, wohl nicht zuletzt, weil er die bildhauerische Arbeit für nur 230 Gulden ausführte.(241) Ist dieser Altar auch nicht von Joachim Dietrich ausgeführt worden, so zeigt dieser Kostenüberschlag eindeutig, daß er sich auch neben Dießen um andere Großaltäre beworben hat.

Kreuzaltar der Klosterkirche Reutberg

Am 16.September 1735 wurde die Klosterkirche in Reutberg 'Maria Verkündigung' (242) durch den Freisinger Weihbischof

Johann Ferdinand von Pödigheim geweiht. Gönner dieses Neubaus, der ein Kapellenkonglomerat des 17. Jahrhunderts ablöste, war der Kurbayerische Hofkammerrat Christian von Raßveldt. (243) Über die Künstler der Ausstattungsstücke ist nur wenig bekannt. Der Hochaltar wurde im Laufe der Zeit mehrfach verändert, die beiden Seitenaltäre von 1736 (244) - was durch das von Stephan Ziegl signierte Altarblatt des linken Seitenaltars bestätigt wird (245) - blieben bis auf Hinzufügung jüngerer Assistenzfiguren (246) in ihrer ursprünglichen Form gewahrt. Diese beiden Altäre sind - wie auch die bekrönenden Wappen zeigen - gleichfalls Stiftungen Christians von Raßveldt.

Als Kistler der beiden Seitenaltäre wird der Franziskanerfrater Simon Stadler genannt, der auch der Altarbauer in der nahegelegenen Tölzer Franziskanerkirche war. (247) Der analoge, fast identische Aufbau der dortigen Altäre sowie die gleiche Ordensgemeinschaft legen diesen Schluß nahe. Die Putten und Engel, die die Auszüge beleben, werden dem Tölzer Bildhauer Joseph Anton Fröhlich zugeschrieben, der ebenfalls an den Altären der Tölzer Franziskanerkirche maßgeblich am skulpturalen Schmuck beteiligt war. (248)

Altarraahmen und plastische Kreuzigungsgruppe mit dem hinterlegenden Gemälde des rechten Seitenaltars scheinen jedoch von bedeutenderen Künstlern geschaffen zu sein. Der Retabelaufbau zeigt Analogien zu dem der Schloßkapelle in Urfarn. In ein Gemälde mit anbetenden Engeln und der hl. Margareta von Cortona - durch ihr individuelles Attribut, den Hund, ausgewiesen (249) - ist der Kruzifixus mit der darunterstehenden Schmerzhafte Muttergottes eingelassen. Hier wie dort waren die Stifter Kurfürstliche Hofkammerräte, was als wahrscheinlich erscheinen läßt, daß Chr.v. Raßveldt mit J.G.v.Messerer befreundet war und er insofern auch die Urfarner Schloßkapelle kannte.

Ein Vergleich zu Urfarn zeigt, daß es sich um den gleichen Bildhauer - also Joachim Dietrich - handeln muß, da sich die Kreuzigungsgruppe nicht so eng an ihr Hauptvorbild, dem Altar der Schmerzhafte Muttergottes der Herzogspitalkirche in München, hält, sondern beinahe eine Kopie der Urfarner Gruppe Joachim Dietrichs darstellt, die aber

nur als freie Nachahmung des Paderschen Vorbilds bezeichnet werden kann. Auch deutet die Thematik und Ausführung des Bildes auf den Maler in Urfarn Balthasar Augustin Albrecht hin. (250)

Der Gekreuzigte, im Typus des Dreinagelkruzifixus, ist durch stärkere Beinverschränkung und die spiegelbildliche Wiedergabe des herabfallenden Lententuchs (251) nur geringfügig zu Urfarn verändert. Das schlaffe Hängen, ohne stärkeren Zug nach unten, die eng verwandten Häupter mit geschlossenen Augenlidern, die halb geöffneten, unverkrampften Hände und die nur geringe, aber anatomisch genaue Körperzeichnung (252), weisen die gleiche Schnitzerhand aus. Noch augenfälliger wird dies bei einem Vergleich der beiden Marien.

Wie in Urfarn ist in Reutberg die Schmerzhafte Muttergottes Tobias Paders ungleich flächiger, 'graphisch' wiedergegeben; das nuancierte Fingerspiel - besonders der Rechten - ist, anders als in München, fast wörtlich von der Urfarner übernommen. Das gleiche trifft auf zahlreiche Faltendetails zu, die mit der Urfarner Muttergottes fast identisch, dem Vorbild von T.Pader aber nur weitläufig verwandt sind: So die fast viereckige Kante des Faltensaums zwischen den beiden Füßen, die durchgehende, kompositionentscheidende C-Kurve, die beide Marien J.Dietrichs durchzieht - bei T.Pader bricht sie mit dem Saum des Umhangs ab und wird von den Faltenzügen des Untergewandes nicht wieder aufgenommen - oder die kleine Gewandschlaufe direkt unterhalb der großen linken, Gestalt bestimmenden, Gewandschlaufe, die in München nur schwach angedeutet, in Urfarn und Reutberg hingegen ausgeprägt ist. Auch in der Ausformung des Faltendreiecks in der Figurenmitte sind die beiden Skulpturen fast identisch und wesentlich pointierter ausgeschnitten als dies bei der Herzogspitalmuttergottes der Fall ist. Die Gesichter der beiden Marien in Urfarn und Reutberg zeigen schließlich eine Ähnlichkeit, die letzte Zweifel an der gleichen Urheberschaft ausschließt: Der gleiche Gesichtsausdruck, der anders als der der Paderschen Maria ist. Nur in geringen Nuancen, wie den Kinngrübchen in Urfarn, unterscheiden sie sich.

Der Altarrahmen, den Joachim Dietrich vermutlich auch für den linken Seitenaltar geliefert hat, entspricht mit dem kräftiger als in Urfarn geschwungenen Oberteil und der Ablösung der blakerartigen Mittelkartuschen durch Blumenranken der Zeitströmung. Dasselbe finden wir bei den fast gleichzeitigen Altarrahmen in Dießen und der Kirche der Englischen Fräulein in Nymphenburg. (253)

Es erscheint nicht ungewöhnlich, daß der Altareinsatz von den Münchener Hofkünstlern Joachim Dietrich und Balthasar A.Albrecht in München hergestellt wurde, der übrige Aufbau jedoch von lokalen Meistern. Hiermit sollte dem Altar ein höherer Rang zuteil werden durch die dem Stifter bekannten, anerkannten Hofkünstler. Für einen Hofbeamten wie Chr.v. Raßveldt war es leicht - wie auch Schönbrunn und Urfarn zeigen - Hofkünstler für solche Aufgaben zu gewinnen.

Reliquienaltar der Schloßkapelle in Nymphenburg

Am 13.Oktober 1715 wurde die Hof- und Curatiekirche St. Maria Magdalena im 2.Nordpavillon des Nymphenburger Schlosses konsekriert. (254) Der Hochaltar mit der plastischen Darstellung der Begegnung des auferstandenen Christus als Gärtner mit Maria Magdalena wurde Andreas Faistenberger zugeschrieben (255), die neuere Forschung sieht in dem Werk eine Arbeit Christoph Angermairs (256), das aus der Vorgängerkirche übernommen wurde. (257)

In dem südlichen seitenschiffartigen Annexraum befindet sich an der Stirnwand ein weiterer Altar, der in späterer Zeit hinzugekommen sein muß. Erfuhr die Schloßkapelle (258) überhaupt wenig Beachtung in der Kunstliteratur (259), so wurde der Seitenaltar kaum mehr als erwähnt.(260)

Es handelt sich um einen Reliquienschrein mit den zur Schau gestellten, kostbar mit Edelsteinen geschmückten, Gebeinen des Hl.Prothus, über dem ein älteres Ölgemälde mit Hubertus und dem Hund von Hofmaler Johann Kaspar Sing (261) als Retabel steht.

Bei dem Altar handelt es sich um ein Werk J.Dietrichs, wie die Feinheit der Schnitzereien und ein Vergleich mit den Dießener Putten beweist. Der Altar, über den archivarische Belege nicht aufgefunden werden konnten (262), liegt in zeitlicher Nähe der Dießener Arbeiten. Als Terminus post quem für seine Entstehungszeit gilt das Jahr 1739 (263),

als Terminus ante quem die Besetzung Münchens durch österreichische Truppen 1742. Dem Stil nach entsprechen die geschwungenen, oben gebauchten seitlichen Schreinrahmungen den zeitgleichen Möbeln.

Der vergoldete Altar hat auffallenden Kabinettscharakter in der minutiösen, kostbaren Ausführung des Schreingehäuses. Wie in Urfarn durchbrechen Blütenranken den oberen Rahmen und legen sich als Festons vor die Glasscheibe des Schreins. Gegenüber Urfarn sind sie nicht mehr streng symmetrisch angeordnet und die Blumengirlanden sind fülliger geworden. Ebenso verhält es sich mit der Namenskartusche, die - asymmetrisch - an einer Seite durch schilffartige Pflanzen, an der anderen Seite durch C-Kurven mit akanthusähnlichen Enden aufgelöst wird. Eine über der Kartusche angeordnete Krone scheint die auseinanderfallenden Schilfformen zusammenzuhalten. Die Oberkante des Schreines ist mit geschwungenen Konsolbankformen, Blatt- und Blütendekor aufgelockert. Auf den seitlichen oberen Abschlüssen des Schreins knien bzw. sitzen als figürlicher Altarschmuck auf volutenähnlichen Konsolbänken zwei Putten. Sie gleichen denen des Dießener Hochaltars, nur das sie ein wenig an "Plumpheit" verloren haben. In ihrer Pose erscheinen sie gelenkiger als die Dießener. Die Köpfe sind mit diesen praktisch austauschbar: Dasselbe stark zurückversetzte Kinn mit den betont abgesetzten, vorgeschobenen Backenpartien, den halb zugekniffenen Augenlidern, der Stupsnase und den kräftigen wirren Lockensträhnen.

Kreuzaltar der ehemaligen Franziskanerkirche

Am 13. Mai 1746 wurde der Altar der "Mater Dolorosa" in der Münchener Franziskanerkirche aufgestellt und am folgenden Tag mit einem Officium Solemne eingeweiht. (264) Der Altar war eine Stiftung des kurz zuvor - 1743 durch den Reichsfreiherrn Andreas v. Praidlohn - gegründeten 'Marianischen Liebesbunds'. (265) Am 12. November datiert das Privilegium für die Schaffung des Altares: "Concessum est privilegium pro Altare Matris Dolorosae .." (266) Der Altar kostete 1000 Gulden (267), die größtenteils durch die Mitglieder des Bundes, die ihn nun für ihre Andacht benutzten, erbettelt wurden. (268) Aus dem späten 18. Jahrhundert stammt eine Beschreibung des Altares: "Aus der Mitte der Kirch erhebt sich ein Cruzifix aus Holz von Dietrich. Die Umrisse sind

richtig, die Aussprünge der Muskeln, der Knochen Einbug und Schrenkungen, nur sollte der Heiland mehr Leichnam seyn. Des Gekreuzigten Mutter steht unten, in der Seele das Schwert, voll Wehmuth zum Himmel blickend, und inniglicher Duldung; doch erhabener Schmerz ist auf ihr trauerndes Angesicht gezeichnet, den die Martyrinn, nicht unterliegend, mit Stärke und Heldenmut duldet. Eines der guten ausdrückenden Bilder in diesem Fache, welche die Stadt besitzt." (269)

Nach der Klostersaufhebung und dem Abbruch der Kirche wich der 'Marianische Liebesbund' in die Bürgersaalkirche aus, wohin man auch die Kreuzgruppe überführen konnte. Dort fand sie auf der Evangelienseite gegenüber der Kanzel zwischen zwei Fenstern ihre Aufstellung. (270) Die Assistenzfiguren, ein Engel mit brennendem Herz und Buch und ein zweiter, der Münzen spendet und in der anderen Hand einen Pelikan hält (271), sind verschollen, obwohl auch sie mit der Kreuzgruppe in den Bürgersaal gelangten. (272) Sie waren schon vor der Zerstörung am 25. April 1944, der auch die Kreuzgruppe zum Opfer fiel, entfernt worden. (273)

Auf die Künstlerfrage geht Wilhelm Kucker ein. Laut Tradition wurde der Altar Joachim Dietrich zugeschrieben (274); einer späteren Zuschreibung an Roman Anton Boos fehlt jede Grundlage, wie auch Ruth Johnen feststellte. (275) R.A. Boos war zur Aufstellungszeit des Altares 15 Jahre alt. (276)

Von der Kreuzgruppe hat sich ein Photo erhalten, das einen gewissen, wenn auch aufgrund der schlechten Qualität nur oberflächlichen Eindruck des verlorengegangenen Werks vermitteln kann. (277)

In seiner Auffassung als Leichnam scheint der Gekreuzigte - soweit man aus dieser Vorlage Schlüsse ziehen kann - den bislang besprochenen in Schönbrunn, Urfarn und Reutberg zu ähneln: Die gleiche Schlaffheit des Körpers, der nur leichte Zug nach unten und die geringe Körperzeichnung. Wie in Reutberg stellt ihn Dietrich im Typus des Dreinagelkruzifixus dar. Unterschieden von den bisherigen ist das Lendentuch gestaltet, das zur Linken zwar schlaff herunterhängt, rechts aber in dichtem Bausch fortgewirbelt wird, ein Motiv, das an das verselbstständigte Gewand des Johannes im Dießener Relief erinnert. Etwas blockhaft wirkt die Schmerzhaftes Muttergottes; ihre Hände hält sie vor der Brust gefaltet und den Blick nach oben gerichtet. Anders

als die bisherigen Mariendarstellungen Dietrichs scheint sie nicht auf Fläche gearbeitet zu sein, die Faltenbahnen kleben ein wenig am Körper. Zu diesen ohnehin nur geringen Aussage-möglichkeiten muß noch einschränkend erwähnt werden, daß der Altar 1792 einer Überarbeitung unterzogen wurde (278), über deren Ausmaß die Quellen schweigen. Als sicher aber darf gelten, daß der Altar dem Typus nach und vielleicht auch mit Einfluß auf seine Ausführung von dem Auftraggeber, dem 'Marianischen Liebesbund' bestimmt wurde (279).

St. Johannes Nepomuk

In der Skulpturenabteilung der Staatlichen Museen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem befindet sich eine etwa lebensgroße Statue des Hl. Johannes Nepomuk (280). Sie ist aus Lindenholz, vollrund ausgeführt, 172,5 cm hoch, mit originaler Fassung. Ein Teil der Standfläche unter dem linken Fuß ist ergänzt, ebenso am Sockel links eine Stückelung. Links fehlt ein Teil der Volute. Ein ehemals senkrecht durch die Hände laufender Riß ist heute geflickt (281). Die Statue gelangte 1916 zusammen mit einem Tonrelief aus der Sammlung Georg Schuster in München an das damalige Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (282). Die über diesen Verkauf handelnden Unterlagen befinden sich heute in Ost-Berlin (283). Es ist nicht mehr feststellbar, woher und aus welchem Kontext die Skulptur stammte, bevor sie in die Sammlung Schuster kam; die Volute aber macht wahrscheinlich, daß es sich um die Flankenfigur eines Altars handelt, zumindest darf man ein verlorengegangenes Gegenstück annehmen.

Die Figur ist in einer leichten S-Schwingung komponiert. Halb lehnt der Heilige an einer rocailleförmigen Volute, die seinem Birett als Auflagefläche dient, halb wird ein Sitzmotiv angedeutet. Sein rechtes Bein ist vorgeschoben und auf dem unteren Teil der Volute hochgestellt, auf dem Knie ruhen seine gefalteten Hände. Das Haupt mit langen, strähnigen Locken und einem kurzen Spitzbart neigt er nach links. Der Heilige hält seinen Blick gesenkt, der, die Verinnerlichung unterstreichend, ins Leere geht (284), der Mund ist leicht geöffnet. Johannes Nepomuk trägt die für ihn übliche Tracht eines Kanonikers (285): Über der bis zum Boden reichenden, zugeknöpften Soutane das knielange Rochett, das am Saum und den

Manschetten mit Spitzenmuster reich verziert ist. Als Überwurf dient eine hüftlange Almucia.

Adolf Feulner hatte diese Skulptur ursprünglich Joachim Dietrich zugeschrieben, was er aber später aufgrund eines aufgefundenen Bozzettos Ignaz Günthers widerrief und die Berliner Skulptur als von jenem Bozzetto von 1761 abhängig Ignaz Günther zuschrieb (286). In seinem späterem Werk über Ignaz Günther modifizierte A. Feulner diese Meinung, indem er die Statue als ein Frühwerk Ignaz Günthers ansprach und ihr entfernte Ähnlichkeit mit dem Bozzetto nachsagte. Zugleich erwähnte er auch, daß er mindestens drei getreue Ausführungen nach dem Entwurf Günthers kenne (287), deren bedeutendste Ausführung von Christian Jorhan d.Ä. sich im Bayerischen Nationalmuseum befindet (288). Im Katalog der Berliner Skulpturensammlungen wird der Johannes Nepomuk dem Umkreis Ignaz Günthers um 1755/60 zugeschrieben (289).

In seiner ersten Einordnung hat Adolf Feulner die Skulptur sowohl zeitlich als auch stilistisch richtiger beurteilt als in seiner späteren Korrektur. Sie dürfte ca. 1750 entstanden sein und steht stilistisch den Dießener Kirchenvätern Dietrichs wesentlich näher als der Kunst Günthers, der jedoch davon sicherlich nicht unbeeinflußt blieb, was bei der Stellung des wesentlich älteren Joachim Dietrich am Münchener Hof (290) nicht auffällig erscheint, wie ja auch der Dießener Hochaltar bei Ignaz Günther tiefe Eindrücke hinterlassen hat (291).

Den Berliner Johannes Nepomuk zeichnet eine ausnehmend genaue, bis in die kleinsten Einzelheiten getreue schnitzerische Wiedergabe aus. Die Art der Körperauffassung ähnelt dabei sehr den Dießener Kirchenvätern. Die in sich ruhende, von der Welt abgeschlossen erscheinende Gestalt, die zwischen Anlehnungs- und Sitzmotiv labile Haltung, die Ziselierung der Haare, die selbst bei der großen Oberfläche des Pelzumhanges sorgfältig herausgearbeitet sind, die knöchigen, ohne jede Anspannung gefalteten Finger, die genaue Beachtung der unter der Haut liegenden Muskeln, Sehnen und Adern, die vollplastische Ausführung - all das erinnert stark an die Dießener Kirchenväter. Auch das Haupt - läßt man einmal außer acht, daß es sich beim Johannes Nepomuk um einen völlig anderen Typus handelt, wie er überhaupt in gewisser Hinsicht als Topos mit nicht zu großer Diffe-

renzierbreite angesehen werden muß - weist Vergleichsmöglichkeiten zum Augustinus in Dießen auf, so der in sich gekehrte Blick, die bei beiden eindrucksvolle Physiognomie mit nuancierter Durchmodellierung der Gesichtsoberfläche, wobei auch die unterschiedliche Altersauffassung der beiden Heiligen zu berücksichtigen ist.

Gewiß darf bei dieser Skulptur eine Grundähnlichkeit zum Bozzetto Ignaz Günthers von 1761 nicht übersehen werden, aber die gesamte schnitzerische Ausführung weist auf Dietrichs Stil und die Zeit um 1750 hin. Es ist so eher anzunehmen, daß Günthers Bozzetto von Dietrichs Figur inspiriert war und er sie dann in doch erheblicher Weise abwandelte (292). Da die annähernd gleichgroße Plastik Jorhans bis fast in alle Einzelheiten dem Bozzetto folgt, ermöglicht sich ein Vergleich der beiden Skulpturen. Bei beiden Figuren befindet sich zur Rechten des Heiligen eine Volutenkonsole, bei Günther bzw. Jorhan mehr oder weniger als schmückendes Beiwerk in einfacher S-Form, die sich sonst kaum auf die Figurengestaltung auswirkt; bei Dietrich hingegen wird die wesentlich differenzierter und üppiger gestaltete Konsole in engen Kontext mit der Haltung gebracht und für den Aufbau der Figur benötigt. So wird der untere Teil der Konsole, eine fast eigenständige Rocailleform, zum Podest für den rechten Fuß, der obere Teil aber, der wie auch bei Jorhan als Auflage für das Birett verwendet wird, dient der labilen Zwischenstellung von Sitzen und Anlehnen, so daß sich mit dem aufgestellten, durchgebogenen Bein eine klar erkennbare S-Kurve als Kompositionsschema ergibt. Beim Güntherschen Bozzetto aber ist der Heilige, nicht bedingt durch die Konsole, nur leicht in sich gedreht, was Jorhan in seiner Ausführung allerdings erheblich zurücknimmt. Gänzlich verschieden sind die Handstellungen. Liegt bei Jorhan die Rechte auf dem Birett mit dem Zungenattribut, während die Linke in der Herzgegend an die Brust gedrückt wird, so finden wir beim Berliner Nepomuk in den über dem Knie gefalteten Händen keinerlei Parallelen. Insofern ergibt sich auch aus den verschiedenen Handlungen keine allzu nahe Verwandtschaft. Hinzu kommen noch kleinere Unterschiede, wie in den Attributen oder dem Bäffchen bei Jorhan.

Bei Ignaz Günther und seinem Umkreis wäre die Gestaltungsweise

völlig anders gewesen. So steht dem menschlich normalen Proportionsverhältnis der Dietrichschen Statue das überlängte Körpergefühl Günthers und der "Münchener Schule" des späteren 18. Jahrhunderts entgegen, wie dies auch bei der Jorhanschen Ausführung deutlich erkennbar ist. Auch eine derartig kleinteilige, detailgetreue Physiognomie wie beim Berliner Nepomuk wäre im Günther-Kreis kaum denkbar. Wenn Günther Charakterköpfe gestaltete, tat er dies mit anderen Mitteln: Mit geringerer naturalistischer Detailformung, aber dafür kräftiger, "schlagworthaft", so z.B. an den zumeist watteartig wiedergegebenen Bärten, die aber genausowenig ihre Wirkung verfehlen wie die Attitude des Hl. Petrus Damiani in Rott am Inn.

Glockenreliefs in Berg am Laim

Für die beiden Türme von St. Michael in Berg am Laim ließ der Kurfürst Clemens August bei Anton Benedikt Ernst in München "fünf Glocken im Werte von 2834 Gulden gießen, zu denen der Hofbildhauer J.J. Dietrich, der Meister des Dießener Hochaltars, 1750 die Modelle geschnitten. Diese fünf Glocken läuteten einen lang ersehnten Tag ein, den Tag der Kirchweihe " (293). Dieses Zitat bleibt die einzige Nachricht zur Tätigkeit Joachim Dietrichs an den Glockenreliefs von Berg am Laim, nachdem das Pfarrarchiv von St. Michael dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer fiel (294).

Noch 1880 befanden sich sämtliche fünf Glocken in St. Michael. Die große Glocke wies folgendes Schriftband auf: INRI MISERERE NOBIS. Den wahren Gott lobe ich, die Priesterschaft versammle ich; die Abgestorbenen beklage ich, die Teufel in der Luft verjage ich (Übersetzung); die zweite: AVE MARIA GRATIA PLENA, die dritte: A FULGURE ET TEMPESTATE LIBERA NOS JESU CHRISTE, die vierte: INRI MISERERE NOBIS und die fünfte und kleinste: SIT NOMEN DOMINI BENEDICTUM (295). 1913 waren noch drei dieser Glocken in St. Michael. Die zweite, schadhaft gewordene Glocke erhielt 1893 die Gießhütte Fa. Bachmair in Erding, welche die neue goß, die sich noch heute im Glockenturm befindet (296). Die kleinste der fünf Glocken aber kam nach St. Stephan in Baumkirchen, eine Filialkirche von St. Michael (297). Von den anderen dreien überdauerte nur noch eine den ersten Weltkrieg und zwar die Wetterglocke (298), die dort zumindest bis 1951 blieb (299). Spätestens 1954, als drei neue Glocken von

der Fa. Hahn in Landshut auf die Türme kamen, verschwand auch diese (300). So hat sich als einzige Glocke aus dieser Fünferserie die kleinste erhalten, die nach St. Stephan in Baumkirchen kam. Nach ihrer Inventarisierung (301) kam sie nach dem Kriege auf den Turm von St. Stephan am Münchener Südlichen Friedhof, wo sie heute hängt.

Die Höhe der Glocke beträgt 55,5 cm. Ihre Schulter schmückt ein Rokokofries mit Gitterwerk, darunter läuft ein Band mit folgender Inschrift: SIT NOMEN DOMINI BENEDICTUM FUSA AB A: B: ERNST MONACHY 1751. Unter der Inschrift wieder ein Rokokofries mit Gitterwerk, Putten und gekreuzten Schlüsseln. Auf der Flanke befinden sich Reliefdekorationen mit drei verschiedenen Darstellungen, einer Papsthalbfigur, dem Gekreuzigten mit Magdalena und ein kleines hochrechteckiges Relief in geschwungenem Rahmen.

Die erstgenannten Reliefs sowie der Rokokofries stammen aus dem alten Modellvorrat der Gießhütte Ernst. So finden wir u.a. den Puttenschmuck bei der Glocke der Wallfahrtskirche in Illgen (302), in St. Johann in Glonn (303) und an einer Großzahl anderer Glocken A.B. Ernsts (304). Gerade solche Schulterfriese hielten sich in den verschiedenen Gießhütten lange (305). Das Relief der Papsthalbfigur finden wir bereits 1669 bei Bernhard Ernst an einer Glocke in Peiss (306). Die Kreuzigungsgruppe ist ebenfalls dem gebräuchlichen Formenschatz entnommen und entspricht dem üblichen Typus dieses Themas.

Von diesen unterscheidet sich die dritte Reliefdarstellung augenfällig. Entgegen der zeitgenössischen üblichen Art, das Relief direkt auf die Flanke zu übertragen, ist es hier durch einen zierlichen Rahmen vom Hintergrund scharf abgesetzt und als Schmuckbild besonders hervorgehoben. Auch findet man bei Glockenreliefs selten eine derart minuziöse Ausarbeitung. So überrascht es, daß auf einer kleinen Fläche (307) eine so feine und genaue Wiedergabe erfolgt. Dies erinnert sofort an den Meister der filigranhaften Münchener Ornamentalschnitzereien. Die Parallelen zu den Reliefs am Dießener Hochaltar sind sofort gegeben, einmal durch eben diesen Detailreichtum, zum anderen aber durch die einander eng verwandten Architekturdarstellungen (308).

Die Szene stellt den Tod des Heiligen Benedikt, möglicher-

weise als typisch barocken Bezug zum Wort BENEDICTUM im Schriftband, dar. Verschiedene Begebenheiten aus der Legende des Heiligen, wie sie die 'Legenda Aurea' (309) berichtet, sind hier in einer Szene verdichtet. In einer sakralen Innenraumarchitektur erkennen wir den Hl. Benedikt, durch einen Heiligenschein hervorgehoben, umringt von einer Gruppe von Mönchen. Hier scheint Benedikt den Brüdern seinen Tod vorauszusagen. Links im Vordergrund deutet das bereits ausgehobene Grab mit den Schaufeln daneben darauf hin, daß Benedikt sechs Tage vor seinem Tode sein Grab ausheben ließ. Oben links in der Ecke befindet sich das Auge Gottes im Dreifaltigkeitssymbol, umgeben von einem Wolkenkranz. Von dem Auge zielen Strahlen durch eine Doppelreihe von je drei Leuchtern auf das Haupt Benedikts. Mit diesem Strahlenstrang ist eine Straße symbolisiert, die nach einer anderen Szene der 'Legenda Aurea' den Weg bezeichnet, der Benedikt zum Himmel führen wird. Dieser Weg sei, nach einer Vision zweier Mönche, von Lichtern begleitet gewesen. Ein vom Relieffrahmen überschnittener Altar (310) mit Leuchter und Kruzifix bedeutet Beiwerk zur Schilderung.

Leider hat das Relief seit 1945 durch Korrosion sehr an Feinheit eingebüßt, doch kann man auch heute noch die klare, übersichtliche Komposition erkennen, die jener der Diebener Reliefs nicht nachsteht. Der rechten Mönchsgruppe mit Benedikt, deren Häupter in Isokephalie wiedergegeben sind, antwortet eine bewegtere Gruppe von zwei Mönchen, wobei der eine, mit einem Leuchter in der Hand, vor Benedikt kniet. Dadurch wird der Blick nach unten zum geöffneten Grab gelenkt. Das Relief ist in zwei unterschiedliche Hälften geteilt. Der relativ ruhigen, fast starren Mönchsgruppe um Benedikt auf der linken Seite, mit den langgezogenen Parallelfalten der Kutten, sowie der gleichfalls ruhigen Führung der Architekturformen steht eine Dynamisierung auf der linken Bildhälfte gegenüber, die in der oberen Ecke mit dem Auge Gottes im Gewölk ihren stärksten Ausdruck findet. Die Verbindung zwischen diesen entgegengesetzten Feldern und die Bezogenheit zueinander wird durch den Strahlenstrang vom Auge Gottes zum Hl. Benedikt zum Ausdruck gebracht.

Die Arbeit Dietrichs für die Glockenreliefs von Berg am Laim zeigt, daß auch bedeutende Großbildhauer für derartige Tätigkeiten herangezogen wurden. So gesellt sich Joachim Dietrich neben Ignaz Günther (311) und J. A. Feuchtmayer (312) zu den Bildhauern, für welche Glockenmodelle gesichert sind. (313)

Bei der Qualität, Originalität und der handwerklichen Feinheit der Ausführung ist es bedauerlich, daß bislang nur eines dieser Glockenreliefs Dietrichs aufgefunden werden konnte (314), die anderen aber wohl durch Einschmelzungen verlorengegangen sind.

Das Chorgestühl von St. Peter

Das Chorgestühl von St. Peter in München scheint das letzte größere sakrale Werk Joachim Dietrichs zu sein. Das sechsteilige, ursprünglich doppelreihige Chorgestühl wurde 1750 von der Priesterbruderschaft in St. Peter, anläßlich ihres 300-jährigen Jubiläums, gestiftet. Zwei Chronogramme mit einer Weiheinschrift weisen auf das Jahr und Geschehen hin:

"Venerabilis Cleri Confraternitas haeC Chori sVbseLLia
Laeto IVbilaeI teMpore eXtrVXIIt (Epistelseite)

TriVni totIVs VnIVersI DoMIno VirgInIqVe sIne Labe sanCto
qVoqVe Petro ApostoLo" (Evangelien-seite)

"Die ehrwürdige Priesterbruderschaft hat dieses Chorgestühl in der frohen Zeit des Jubiläums errichtet dem Dreieinigen Herrn des ganzen Universums, der makellosen Jungfrau und dem Hl. Apostel Petrus."

Das beidseitige Gestühl kostete 558 Gulden 26 Kreuzer (315). Das Gestühl an der Epistelseite fiel den Zerstörungen des zweiten Weltkrieges zum Opfer. (316)

Relativ schlicht dekoriert, bildet das Chorgestühl gegenüber den beinahe gleichzeitigen prunkvollen Ausführungen bei Joseph Christian und J. A. Feuchtmayer einen anderen Typus. (317) In seiner Formgebung stellt es im Münchener Raum ein Unikum dar. (318) Möglicherweise wurde Joachim Dietrich von Chorgestühlen seiner fränkischen Heimat angeregt. (319)

C-Formen, Muschelgebilde und spärliches, gelapptes Blattwerk schmücken schematisch die Stirnseite des dreifach unter-

teilten Auflegepults. Das Dorsale ist in sechs, oben rundbogig geschlossene Felder unterteilt, die sich zur Mitte hin in der Höhe steigern. Hauptschmuck dieser Felder bilden vor glattem Hintergrund Flachreliefs geistlicher Insignien und gottesdienstlicher Geräte wie Leuchter, Aspergill, Kirchenfahne, Schlüssel, Buch, Weihwasserkessel, Mitra, Krummstab, Tiara, Papstkreuz, Ostensorium, Krone und Kreuzstab. Sie sind mit einem Band verschnürt, das vom oberen Scheitelpunkt des Rahmens herabhängt und über den Emblemen dekorativ verknotet ist. Ähnlich hatte Joachim Dietrich die Embleme bereits an dem Dießener Tabernakel gestaltet. Über diesen Feldern sind vollplastische Engelsköpfe angebracht, die Ecken markieren die Evangelistensymbole des Markus und Johannes: Stier und Adler, beide mit Evangelium und Schreibfeder.

Über dieser schmalen Zone kragt das geschwungene Gesims vor, das über den beiden mittleren Kompartimenten des Dorsales zu einem gesprengten Rundgiebel aufgebogen ist. Die oberen Enden der Giebelfragmente rollen sich dabei zu Schnecken ein. In der Giebelmitte ist eine lederartige, fast symmetrisch ausgebildete Kartusche mit dem Chronogramm eingezogen. Rechts und links von der Kartusche ruhen die zwei Tugendallegorien der Stärke und Weisheit von Johann Georg Greiff. Ob diese Tugenden zum ursprünglichen Bestand gehören oder wenig später beigelegt wurden ist ungewiß. (320)

Im Gegensatz zu dem üppigen Dekor, den wir bei den übrigen Schnitzwerken J. Dietrichs finden, ist das Chorgestühl auffällig schlicht behandelt. Spärlich, aber pointiert setzt er seine Ornamente ein; so die Palmetten unterhalb der Emblemfelder, die sich mit ihren auslaufenden, seitlich eingerollten Ranken wie ein Wellenband ausnehmen, die schematischen Muschelgebilde an den Rundbögen der Dorsalefelder oder die schilf- und akanthusähnlich abgewandelten Palmbüschel, in denen die Streben zwischen den Feldern auslaufen. Das bei Dietrich übliche reiche Blütengeranke ist bis auf kleine Rudimente an den Streben verschwunden. Völlig fehlen geometrische Felderzeichnungen, wie sie die Flächen der Urfarner Altäre beleben. Das in München häufig auftretende Motiv der an einen Bandknoten aufgehängten Embleme kennen wir

bereits von Dietrich in Dießen (321), wo er aber sonst eine üppige vegetabile Ornamentik bevorzugte.

Die wie Konsolen eingesetzten Puttenköpfe unterhalb der Gesimszone zeigen wieder die typische Gesichtsgestaltung Dietrichscher Putten mit fliehendem Kinn, ausgeprägten vollen Backenpartien, Stupsnase und dichtem, gelocktem, strähnigem Haarschopf. Auch bei dem Markuslöwen erkennt man in der sorgfältigen Ziselierung der einzelnen Fellhaare die penible Arbeitsweise Dietrichs wieder.

Profane Arbeiten

Neben seinen sakralen Werken - an der Spitze der Hochaltar von Dießen - verdiente sich Joachim Dietrich breite Anerkennung als Schnitzer von Innenraumdekorationen, wie Supraporten, Panneaux, Spiegel- und Bilderrahmen, Möbeln etc. Seit 1727 bis zu seinem Tode 1753 können wir derartige Werke der Profankunst bei ihm verfolgen. Von diesen Arbeiten - teilweise Spitzenleistungen bayerischer Schnitzkunst des 18. Jahrhunderts - hat sich bis heute einiges erhalten, anderes, was durch die Einwirkungen der Zeit verschwunden ist, ist wenigstens durch Photographien dokumentiert oder allein durch archivalische Nachrichten für ihn gesichert.

Seit 1725 ist François Cuvilliés d.Ä. als Hofbaumeister angestellt, 1728 verfügte Kurfürst Karl Albrecht, den Wallonen mit dem Oberhofbaumeister Joseph Effner gleichzuhalten (322), unter dessen Regie noch J. Dietrich seine ersten gesicherten, jedoch verlorengegangenen Werke für die Münchener Residenz ausführte. (323) Nur wenig später - nach dem Residenzbrand vom 14. Dezember 1729 - finden wir Joachim Dietrich beim Mitarbeiterstab Cuvilliés, unter dem er von nun an fast ausschließlich tätig war. Daß ihn Cuvilliés nicht nur zu den Arbeiten an der Münchener Residenz und der Amalienburg heranzog, sondern auch bei anderen Aufträgen des bayerischen Adels und sogar bei der Ausgestaltung seiner eigenen Wohnung in der Herzog-Max-Burg in Anspruch nahm (324), spricht dafür, daß Joachim Dietrich der eindeutig bevorzugte Schnitzer François Cuvilliés gewesen war. Obwohl nun Joachim Dietrichs dekorative Arbeiten als selbstständige Kunstwerke gewürdigt werden müssen (325), was allein aus handwerklicher Sicht gesehen seine Berechtigung erfährt, steht hinter diesen ornamentalen Werken der planende Architekt und geistige Kopf François Cuvilliés d.Ä.

Bevor jedoch auf diese dekorativen Werke Joachim Dietrichs eingegangen werden kann, zunächst ein Blick auf die Kunstbetriebe am Münchener Hof im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts.

Der Arbeitsablauf am Münchener Hof speziell für die Dekorationskünstler

Das Kunstleben am Münchener Hof wurde bereits einigemale beleuchtet, am gewichtigsten für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts wohl bei Max Hauthmann. (326) Da diese Ausführungen jedoch hauptsächlich im Hinblick auf die Architekten gesehen wurden, wobei auf die Stellung der Dekorationskünstler kaum eingegangen wurde, soll hier einiges zur Ergänzung beigetragen werden. Völliges Licht in dieses Dunkel bringen wird auch hier nicht möglich sein, da gerade bei diesen untergeordneten Positionen in den Akten wenig über ihre Stellung im Hofkunstbetrieb erscheint. Dies ist nur vereinzelt zwischen den Zeilen zu lesen. Selbst ihre Werkstätten sind manchmal kaum zu ermitteln.

Die künstlerische Oberleitung lag, nach dem Generalbaudirektor, in den Händen des Oberhofbaumeisters. (327) Diese Stelle bekleidete bis 1745 Joseph Effner, nach ihm Johann Baptist Gunetzhainer.

Doch bereits seit 1728 führte François Cuvilliers eigenständige Aufträge aus, wie als ersten die Neuausgestaltung der Reichen Zimmer der Residenz nach dem Residenzbrand von 1729. So war Joseph Effner über den Arbeitsvorgang bei den Reichen Zimmern kaum informiert. (328) F.Cuvilliers schloß mit den Stukkatoren, Kistlern und Bildhauern gesonderte Arbeitskontrakte, teilweise im Beisein des Kurfürsten (329), ab. Hierin verpflichteten sich die Künstler nach dem "vorgezeigten" Riß die Arbeit sorgfältigst auszuführen. Ein solcher Riß wurde zunächst vom Architekten "in grosso" gezeichnet und dann in die gleiche Größe mit der Originalausführung umgesetzt und detailgetreuer gestaltet, womit Bildhauergesellen in der Regel beauftragt waren. (330) So verhielt es sich unter Joseph Effner bei der ersten Ausgestaltung der Reichen Zimmer und dies wird bei F.Cuvilliers nicht anders gewesen sein, wie ein 1731 abgefaßter Kontrakt zwischen Cuvilliers und dem Hofkistler Wenzeslaus Miroffsky andeutet: "... nachdem in grosso aufgezeichneten Riß under der obrist und Direction des churf. Hofpaumeisters Cuvillie.... verfertigen." (331) Hieraus darf man entnehmen, daß F. Cuvilliers nur noch die weitere Überwachung dieser Detailausführungen oblag, ansonsten aber die verschiedenen Schnitz-

werkstätten, die durchaus ihren eigenen, wenn auch sehr eng verwandten Stil vertraten, selbstständig schöpferisch tätig waren (332), wenngleich auch nicht mit großer Variationsbreite. Bei diesen Kontrakten wurden die Aufträge an die Dekorationskünstler verschieden gehandhabt, zumal ihnen, aufgrund ihrer Ausbildung und Spezialisierung, verschiedene Aufgabenbereiche zukamen; so konnten die Werkstätten Johann Adam Pichlers und W. Miroffskys auch vergolden, was bei Dietrichs Arbeiten zumeist Lauro Bigarello, sonst aber Johann Murpöck oder Johann Georg Frueholz ausführten.

Die Hofbildhauer und Kistler und ihr Verhältnis zueinander

Man gerät ins tiefste Dunkel des Münchener Hofkunstbetriebes, wenn man das Verhältnis der Hofbildhauer und Hofkistler zueinander, nach den Einsparungsmaßnahmen von 1726/27, zu analysieren versucht. Aus dem geringen Quellenmaterial läßt sich nur schwierig etwas Genaueres entnehmen. Nach 1727 scheinen zwei große Bildhauerrichtungen völlig selbstständig nebeneinander am Münchener Hof zu existieren.

Über die eine, die Bildhauerwerkstätte Guilielmus de Grofs in der Herzog-Max-Burg, sind wir, seit der eingehenden Bearbeitung Peter Volks (333), weitgehend informiert. Sein Hauptbereich lag in der metallverarbeitenden Kunst, obwohl er auch mit anderen Werkstoffen arbeitete. (334) Seiner Werkstatt unterstanden zahlreiche, meist ausländische Gesellen, deren bedeutendster der Bildhauer Aegid Verhelst war. (335) Seine Stellung, als einziger, durchgehend fest besoldeter, Hofbildhauer mit vergleichsweise höherem Einkommen als F. Cuvilliés (336), räumt G.de Grof einen besonderen Rang im Münchener Hofkunstbetrieb ein; auch andere Beweise seiner sozialen Stellung und der Achtung, die man ihm entgegenbrachte führt P.Volk an. (337)

Die Holzbildhauer- und Kistlerwerkstätten lagen fast ausschließlich in den Händen einheimischer Handwerker. (338) Unter diesen besaß Andreas Faistenberger bis zu seinem Tode 1735 die größte Bildhauerwerkstatt. Neben Großskulpturen führte seine Werkstatt auch Dekorationsarbeiten größeren Umfanges aus. (339) Seine Stelle ging an Joachim Dietrich über,

der Werkstattbetrieb für Großskulpturen aber scheint seit 1740 fast ausschließlich in den Händen Johann Baptist Straube gelegen zu sein.

Nebenher lief - seit 1715 unter Johann Adam Pichler - die Hofkistlerei, deren Aufgabenbereich äußerst weit gefaßt war, da sich Pichler als hofbefreiter Künstler nicht der strengen Zunftordnung unterwerfen mußte. Aus Dollnstein im Altmühltal gebürtig, erhielt er, nachdem er viele Jahre auf Kosten des Kurfürsten Max Emanuel in Paris gelernt hatte, am 9. Mai 1715 sein Anstellungsdekret als fest besoldeter Hofkistler. (340) Unter J.A.Pichler war eine ungeheure Zahl von Gesellen beschäftigt, die je nach der augenblicklichen Auftragslage differierte. Teilweise zählen seine Werkstattgehilfen über 90 Personen: "... hat der Hofkistler Johann Adam Pichler für die under seiner Obsicht in Arbeith gestandtene 87 Kistler und 7 Bildhauergesellen Fürstenried und andern orths .." (341) Dieser gewaltige Mitarbeiterstab macht deutlich, wie schwierig es mit einer genaueren Händescheidung bestellt ist. Stets war an der Ausstattung eines Raumes eine größere Zahl fast immer anonymen Kistler und Bildhauer, unter dem Leitenden beschäftigt. (342) Scheint die Werkstatt Pichlers mit seinem Kern vor der Auflösung 1726 im Neudecker Garten gelegen zu sein - sicherlich hatte er auch Nebenbetriebe in den kurfürstlichen Räumlichkeiten in der Nähe der auszuführenden Großobjekte -, ein Inventar vom 1. Juli 1726 gibt leider keine Ortsbezeichnung an (343), so finden wir seine jetzt reduzierte Werkstatt vor dem Schwabinger Tor, wobei er noch nebenher eine in der Münchener Residenz unterhält. (344)

Bestand bis zum Tode des Kurfürsten Max Emanuel durch die eindeutige Position J.A.Pichlers noch eine gewisse Übersichtlichkeit im Bereich der Dekorationsschnitzer, so änderte sich dies mit dem neuen Reglement unter Kurfürst Karl Albrecht grundlegend. (345) Nun finden wir als selbstständigen Hofkistler Johann Michael Heckher in Nymphenburg, wo er in der "Carlstadt" ansäßig war. (346) Er stirbt am 22. November 1736. Durch Heirat mit seiner Witwe Maria Anna wird Johann Caspar Hörspurger sein dortiger Nachfolger. (347) J.M.Heckher wurde auch bei der Ausstattung der Münchener Residenz mitverwendet, doch handelte es sich bei ihm hauptsächlich um Schreinerarbeiten. So lieferte er für die Reichen Zimmer der Residenz

Fensterstöcke mit den dazugehörigen Rahmen. (348) Oberhaupt scheint sein Aufgabenbereich in erster Linie handwerklicher Natur gewesen zu sein (348); umsomehr überrascht seine Bewerbung um den Hochaltar der Schleißheimer Franziskanerkirche. (350) Der einfache Altar der Magdalenenklausen gilt als sein Werk (351) und bei Möbeln ist eine Zusammenarbeit mit G.de Grof gesichert. (352)

Als weiterer selbstständiger Hofkistler leitete der Böhme Wenzeslaus Miroffsky seit spätestens 1726 eine Werkstatt in der Herzog-Max-Burg. (353) Am 28. Oktober 1728 wurde ihm der Titel eines Hofkistlers zuerkannt: "Ihre churf. Dtl. haben dem Wenzl Miroffsky den Titel des Hofkistlers gnedigst beigelegt .." (354) Am 31. Mai 1733 heiratete er in der Frauenkirche Catharina Lambert (355), am 15. Oktober 1759 starb er in München. (356) Seiner Ehe entsprangen drei Töchter. (357)

W.Miroffsky war neben Joachim Dietrich der Hauptdekorateur in den Reichen Zimmern der Residenz. So entstanden unter seiner schnitzerischen Oberleitung neben der Ahnengalerie und der ursprünglichen Ausstattung des heutigen Porzellankabinetts im Erdgeschoß (358) das Paradeschlafzimmer, Spiegelkabinett und Teile der Dekoration im heutigen Konferenzzimmer. Auch für Nymphenburg sind Arbeiten Miroffskys belegt: Ursprünglich für das Schlafzimmer der Reichen Zimmer vorgesehene vergoldete Schnitzereien für 634 Gulden wurden im "Audienzkabinett" in Nymphenburg appliziert. (359) Nebenbei führte Wenzeslaus Miroffsky auch außerhalb Münchens Aufträge aus; so seit 1731 für St.Oswald in Traunstein den Hochaltar und den linken Seitenaltar in der Pfarrkirche in Haslach bei Traunstein, der ursprünglich für die ehemalige Gruftkapelle bestimmt war. (360) 1752 lieferte er für die Straubinger St.Jakobskirche die Hauptteile der Kanzel. (361)

Ein namentlich als Hofbildhauer hervorgehobener Ausstattungskünstler war der aus Antwerpen gebürtige Bildhauer und Vergolder Jakob Geerstens. Bereits am 7. Januar 1723 bekam er den Hofschutz verliehen. (362) Seine Wohnung hatte er in der Sendlinger Gasse. (363) Am 27. Mai 1780 verstarb er 84-jährig (364)

Geerstens Tätigkeit ist trotz seiner langjährigen Schaffensperiode und der Erlaubnis, einen seiner drei Söhne den Hof-

schutz teilen zu lassen. (365), nur schwierig zu fassen. Kirchenrechnungen belegen ihn als Meister des Tabernakels und Antependiums der Wallfahrtskirche Maria Kappel bei Mering. Bereits 1713 lieferte er einen Riß für den Altar der Markuskapelle der Augsburger Fuggerei. (366) In den Münchener Hofrechnungen tritt er verschiedentlich, jedoch wenig spezifiziert, auf. In den zwanziger Jahren ist er an der Ausstattung des Neuen Schloßes in Schleißheim beteiligt. In zwölf Posten erhält er 2292 Gulden, wie die Abrechnung von 1720/25 zeigt. (367) Der amtliche Führer spricht ihm die Türen und Sockelvertäfelung von 1727 im Niederländischen Malerei-Kabinett zu. (368) 1740 erhält er fünfhundert Gulden "umb gleichfahls zur Tappezerey nacher Amalienburg Verfürtigt unterschidtliche Arbeith." (369) 1747 taucht er mit einigen Posten bei den Kurfürstenzimmer der Münchener Residenz auf (370) und 1753 in den Lustgebäuderechnungen für einen vergoldeten Rahmen zu" einem Portrée von König in Preysen". (371)

Einen wichtigen Einblick in das Verhältnis der Dekorationskünstler untereinander gewähren die gegenseitigen Kostenüberprüfungen. Diese wurden bei strittigen Kostenfragen vom Hofbauamt durch angesehene, fachspezifische Kollegen ausgeführt, die sich auf "handglip an aydtstatt" (= Handschlag an Eidesstatt) verpflichten mußten, objektiv nach Ehr und Gewissen die Arbeit des anderen Werkstattbetriebes preislich detailgenau zu beurteilen. Oblicherweise sah das aber so aus, daß die damit beauftragten Künstler und Handwerker den Arbeitswert des Konkurrenten drückten. Ein solches Beispiel zeigt auch P.Volk auf bei einer Schätzung der Arbeiten Charles Claude Dubuts, ca. zehn Jahre im nachherein, durch G.de Grof und Johann Baptist Zimmermann. Die Summe von über 15 000 Gulden wurde um mehr als 1 000 Gulden heruntergedrückt. (372)

Bei den Holzverarbeitenden Dekorationskünstlern ergibt sich nun ein interessantes Bild. Hier scheinen alle gegen J.A. Pichler zusammenzustehen. Während die Preise Pichlers sowohl von dem Prüfer Gespahn Lauro Bigarello/Joachim Dietrich, wie auch von J.Geerstens/W.Miroffsky (373) stark gedrückt werden, stützen sich Dietrich und Miroffsky gegenseitig. So schätzt W.Miroffsky die Arbeiten Dietrichs am Audienzzimmer um 100 bis 150 Gulden höher ein als dieser in seiner Spezifikation (374)

und ähnlich läuft es umgedreht. Bei einer Schätzung von Arbeiten Miroffskys durch J.Dietrich und L.Bigarello ergeben sich nur 7 Gulden Differenz (375) und bei der Schätzung seiner Arbeiten am Audienzkabinet in Nymphenburg schlagen J. Dietrich und Ignaz Paulyel die Arbeit sogar ungleich höher an:

".. was maassen es nit ermanglet habe, neben dero Hofpau-meist Cuvillie in loco einen Augenschein einzunehmen, auch den in seiner Profession wohl erfahrenen Bildhauer in der Au Johann Dietrich, dan dess Hofkistler Pichlers obergesellen Ignaty Paullyel hiezur beruffen zlassen, welche dan nach dem gethannem Vorhalt, das Sye die Von dem Miroffski gemacht, und ihnen vorgezaigte Arbeith ihrem gewissen gemess, mithin weder zu hoch noch gering aestimirn solten, bemelt nacher Nimpfen-burg, yber dem getroffenen accord mehrers gemachte Bildhauer, Kistler, und vergolt-Arbeith nach inhalt der anlag 760 Gulden 15 Kreuzer, folglich umb 126 Gulden 15 Kreuzer höher als der Miroffski selbst an geschlagen haben" (376)

Ein Schreiben des Hofbauamtes an den Kurfürsten über die Kostenschätzung bei J.A.Pichler vermag diese Situation am ein-leuchtensten zu verdeutlichen. Ich gebe den ganzen Wortlaut dieses Schreibens vom 19. Februar 1730 ungekürzt wieder, wobei ich, wo es ohne Verfälschung möglich ist, das heutige Schrift-bild verwende:

"Nachdem Inhalt mitkommender Hauptanzeig, und dieser ad literierten Beilagen A,B,C und D der Hofkistler Pichler wegen in dero Residenz und zu Nymphenburg an verschiedenen Orten, sowohl in als außer Accord vorgenommene Bildhauer- Kistler und Vergoldarbeit eine Prätention von 28752 Gulden, 9 Kreuzer, 1 Heller gestellet. So haben wir nötig zu sein erachtet dessen vorgeschriebene Arbeiten durch den Vergolder Laures (Bigarello) und den Bildhauer Dietrich, wie hoch sie es ihnen zu machen getrauten, ästimieren zu lassen, welches auch vor entstandener Prunst, da ain so anders in loco so sehen gewesen, von ihnen vollzogen worden.

Wie nun aber die von ihnen Pichler übergebenen Hauptanzeig, und Beilagen sehr weitschichtig verfaßt, so haben wir zur leichteren Begreifung der Sachen, selbe in mitkommenden Ent-wurf Nr. 1 gebracht, worin nicht allein seine Pichlers völlige Anordnung, sondern auch wie hoch in jedem Zimmer die

Arbeit von bemelten Bildhauer Dietrich und dem Vergolder Laures geschätzt worden, enthalten (377), woraus des mehreren, in der Hauptsache aber soviel zu ersehen, wasmaßen bei bemelter Schätzung anstatt der vom Pichler prätendierten 28 752 Gulden 9 Kreuzer 1 Heller sich alleinig 23 484 Gulden 51 Kreuzer heraus werfen und weil über das bemelter Pichler von denen ehemahlen im Tageslohn gemachten Parqueten, vermög des vorhandenen Inventars 118 Stück hergenommen, selbe aber gleichwohl als wenss durch ihn verfertigt, angerechnet worden, so sind selbe auch, und zwar in das Stück pro 2 Gulden zu decourtieren, wo somit dem Pichler noch 23 248 Gulden 51 Kreuzer zu bonifizieren wären, dagegen aber derselbe vermög der mit ihm gepflogenen Abrechnung und in Händen habende Bescheinigung von dero Hofbauamtskasse nach und nach 27 904 Gulden 8 Kreuzer mithin da mans nach der Schätzung nimmt um 4 655 Gulden 17 Kreuzer zuviel erhalten, welches ihnen allenfalls an denen in der Arbeit habenden 2 Zimmern, deren Unkosten unter obiger von Pichler gestellten Präntention nicht begriffen abzuziehen sein würden, allein will bemelter Pichler mit sothaner Xstimation keineswegs zufrieden sein, weil ihm andurch seinem Vorgeben nach, ein allzu empfindlicher Schaden zu erwachste, und er hierbei sein eigenes Geld einbüßen müßte. Nachdem wir ihm aber vorgestellt, daß man ja einmal kein besseres Mittel auf den Grund zu kommen, was die Arbeit wert sei, habe, als selbe durch erfahrene Leute, wie es geschehen, schätzen zu lassen, vorab da die Vergoldarbeit, die das meiste ausmacht, unmöglich nach den Schuh auszumessen und dessen Anschlag ebenfalls von keiner Zuverlässigkeit, sondern vielmehr an etwelchen Orten von einer sichtbaren Übersetzung sein, er auch über dies jeden vergoldeten Schuh durchgehend pro 2 Gulden 15 Kreuzer angerechnet, dahingegen man ihnen zu Nymphenburg seinem selbstigen Wissen nach von einem matt vergolten Schuh nur 1 Gulden. Von einem princierten 1 Gulden 30 Kreuzer und von einem geschnittenen 2 Gulden ungeachtet er von und zureisen folgsam mehrere Spesen als hier machen müssen, bezahlt habe, mithin auch diesorts an der Arbeit im Unterschied, und durchgehends weniger angesetzt werden sollen wo so folglich vielleicht eben ein so großer Abbruch als durch des Laures und Dietrichs Xstimation herauskommen sein dürfte, hat derselbe weiter erinnert, daß die von ihnen im Neuen Zimmer

gemachten Vergoldarbeit weit kostbarer und mühsamer als die zu Nymphenburg gewesten, mithin er es in solchem Wert nicht machen, und so großen Abbruch leiden könnte. Jedoch erkläre er sich endtlichen 1000 Gulden an seiner völligen Präntion nachzusehen und fallenzulassen. Ob nun Euer Churf.Drtl. bei oben angeführter Beschaffenheit diesen offerrierten Nachlaß gegen der Schätzung zulänglich zu sein finden und es also bei ein oder dem anderen beruhen oder mit ihnen Pichler weiters handeln lassen wollen, solches stellen wir lediglich zu gdst. Belieben, und tun dabei soviel erinnern, daß im Fall mit demselben nicht aus der Sache zu kommen sein sollte, die von ihm gemachte Arbeit mittels der noch in grosso modo vorhandenen Riss, noch weiters durch andere vorschlagende in dieser Arbeit erfahrene Leute überlegt werden könnte und deshalb haben wir nachdem die übrigen Zimmer durch das Feuer zugrund gegangen, durch den Hofkistler Wenzel um seine Meinung zu vernehmen, die im noch stehend verbliebenen franz.Cabinet vorhandene Bildhauer- und Vergoldarbeit ebenfalls in Anschlag bringen lassen, welcher nach Beweis der Anlag Nr. 2 selbe nach Proportion der von ihnen verfertigten Schatzkammer, höher nicht als 3500 Gulden wohingegen dieses von dem Laures und Dietrich auf 4608 Gulden ästimiert, von dem Pichler aber gar 5150 Gulden angesetzt worden, also daß auf solche Weise scheint, daß letztbemelter Pichler auch bei einer weiteren vorernannten Schätzung wenig oder gar kein avantage zu erhoffen haben dürfte. Wessen sich nun hierüber Euer Churf. Drtl. gdst. zu resolvieren geruhen, wollen wir in Untertänigkeit erwarten und können dabei unerinnert nicht lassen, daß Euer Churf.Drtl. jederzeit einen großen Nutzen finden auch zur besseren Richtigkeit dienen, wann höchst dieselbe künftighin in dergleichen Fällen" (378)

Es zeigt sich also deutlich, daß die kleineren Schnitzerwerkstätten gemeinsam gegen J.A.Pichler zusammenhalten.

Wie es mit den Gesellen der drei ausführenden Werkstattbetriebe genau aussah, kann bei den üblichen summarischen Aussagen der Akten nicht geklärt werden. Nur selten finden namentliche Abrechnungen für die bei Pichler angestellten Gesellen statt und das nur in der Regierungszeit Max Emanuels. Außerdem wird dabei nur ein Teil der Gesellen erwähnt, so daß kein sicherer Überblick über den Werkstattbetrieb zu gewinnen ist.

Bei den Mitarbeitern J.Dietrichs und W.Miroffskys sieht es noch bedeutend schlechter aus. Nur eines darf man als sicher annehmen, daß diese Betriebe und die Werkstatt J. Geerstens' ungleich kleiner, aber dafür wesentlich spezialisierter und "moderner" waren.

Nur einmal erhalten wir, auf einem Notizzettel von 1735, namentlich von einem Mitarbeiter Miroffskys Kenntnis. (379) Es handelt sich um den Kistlergesellen Johann Hartmann, der schon bei J.A.Pichler 1725/26 in Sold gestanden war. (380)

Bei Joachim Dietrich kennen wir außer seinem "Vötter" Nikolaus Dietrich, der bei ihm seit Anfang 1752 arbeitete und mit am Residenztheater tätig war (381), kaum Mitarbeiter. Bei der Ausstattung des Äußeren Audienzimmers der Reichen Zimmer der Residenz bezahlt er dem Hofkistler Matthias Orttner 383 Gulden und bei der Ausgestaltung des Palais Fugger-Zinneberg steht ihm der Bildhauergeselle Paul Geyer zur Seite. (382) Auch Paul Geyer war bereits 1725 in der Hofkistlerei J.A. Pichlers für den kurbayerischen Hof tätig gewesen. (383)

Diese zwar wenigen Beispiele lassen die Vermutung zu, daß sich die Mitarbeiter Dietrichs und Miroffskys - möglicherweise wechselnd nach dem augenblicklichen Bedarf - aus dem nach wie vor zentralen Werkstattbetrieb Pichlers zusammensetzten. Zudem erhielt Dietrich seine Rohmaterialien zum größten Teil von Kistlern vorbereitet; so muß er häufig nur die "Schamberanl" - also geschnitzten Füllungen - für die Fensterläden und Türen liefern, nicht aber die "Portten" selbst. Dasgleiche ergibt sich auch bei einem Verzeichnis J.A.Pichlers über seine Arbeiten am Residenztheater: "Ingleichen habe zu dennen Vier Parier Logien aufm Theatrum, vorm bilthauer Dietrich die Kistler arbeith, wie auch ..." (384) (= nicht unterteilte Logenreihe)

Im Gesamtbild erscheint es sich nun zu ergeben, daß J.A. Pichler seit dem neuen Reglement und der Auflösung der Hofkistlerei 1726/27 hauptsächlich für Routinearbeiten herangezogen wurde, was auch der Aussage, daß er nicht fähig sei, irgendwas selbstständig zu liefern (385), entspräche. Dabei blieb weitaus mehr als genug für die Pichlerwerkstatt zu tun übrig, aber für die schwierigeren und wohl auch phantasievolleren Aufgaben verwendete François Cuvilliers W.Miroffsky und J.Dietrich. Von diesen beiden nun scheint J.Dietrich als

gelernter Bildhauer das größere Vertrauen Cuvilliés genossen zu haben, zumindest im Bezug auf die Feinheit der Ausführung, wie es sich bei Vergabe der beiden kompliziertesten Aufträge, der Amalienburg und des Miniaturenkabinetts, ergibt. Die Bezahlung der Arbeit war bei beiden ungefähr gleich, wenn man beachtet, daß bei den so hoch scheinenden Bezahlungen für Mirowsky sämtliche Grundmaterialien, wie auch Parkett und die Vergoldungen, auch der Stukkatur, mit eingeschlossen waren. (386)

Große Dekorationsaufträge für den Münchener Hof

Die Reichen Zimmer der Münchener Residenz (387)

Am 25. Januar 1725 erhielt Joseph Effner den Auftrag zur Neugestaltung der "Reichen Zimmer" der Münchener Residenz. Zuerst hatte man nur an den östlichen Grottenhoftrakt gedacht, doch kamen später weitere Räumlichkeiten dazu. 1729 war man bereits sehr weit gediehen, als ein schwerer Residenzbrand am 14. Dezember fast die gesamte Raumflucht zerstörte.

Bereits an dieser ersten Phase der Ausstattung war Joachim Dietrich beteiligt gewesen. Er hatte das "Neue Audienzzimmer", das heutige Äußere Audienzzimmer, auszustatten gehabt. Eine Spezifikation über das, was bereits "in das Neue Audienzzimmer nach hof, ich endtsunderschribner (=J.Dietrich) an Bilthauerarbeith gemacht habe pro 1729" (388), gibt u.a. an, daß er sämtliche Bildhauerarbeit um und über dem französischen Kamin "vermög eines vom churfürtl: hofCammerrhatt, und oberArchiteto herrn Effners verfassten, und gdist: approbierten Riss" gearbeitet habe und bereits zu sehen sei, womit gesagt ist, daß dieser Raum, zumindest zu einem Teil, den Brand überstanden haben muß.

Nach dem Residenzbrand ging die Oberleitung bei der Neugestaltung der zerstörten Räume auf François Cuvilliés über. Hierbei wurde das Audienzzimmer "ausgebrochen, erhechert und erweithert", wozu J.Dietrich höhere Geldforderungen stellte, die auch die Zustimmung Effners - d.h. für die vorher unter Effners Regie gestandenen Räume gab er auch nach 1729 finanzielle Auskünfte - erlangten:

"So haben hechst dieselber.. Effner gdist: befolchen, das man seine Dietrichs gemachte arbeith für welche derselbe vermög in-

ligender Specification in allem 1691 f:angesezt, durchgehen, und ästimiern lassen solle." (389) Von diesem Betrag mußte J.Dietrich 383 Gulden "vor all dise arbeith vom hofkistler orttner, mit einrechnung der holz materialien Vermög des ersten accords" bezahlen.

Dieser Raum scheint später unter Cuvilliés, sonderlich an zwei Wänden, überarbeitet worden zu sein. (390) Die Schnitzteile der Wandverkleidung dieses Raumes gingen 1944 völlig zugrunde. (391) Relativ schlechte Photographien geben nur noch einen matten Eindruck dieses Raumes. (392) Die Joachim Dietrich wohl zuRecht zugeschriebene Schnitzarbeit an der monumentalen Standuhr, mit einer Statuette Apollos, ging ebenfalls verloren. Die Vergoldung der Schnitzereien hatte J.A.Pichler ausgeführt. (393)

Über das Innere Audienzzimmer sind wir quellenmäßig am schlechtesten unterrichtet. Ursprünglich "Französisches Kabinett", dann Thronsaal, blieb es vom Brand 1729 ganz verschont: "die in den annoch stehend gebliebenen franz: Cabinet vorhandtene Bilt-hauer und vergoltarbeith.." (394), doch wurde unter Cuvilliés der Raum um eine Fensterachse vergrößert. (395) Als Schnitzer dieses großenteils neugestalteten Raumes wurde Joachim Dietrich vermutet (396) und als Entstehungsjahr der Schnitzwerke 1734 angegeben. (397) Der stilistische Vergleich mit den übrigen Räumen und Arbeiten Dietrichs gibt dieser Vermutung recht. Die Reliefs an der Fensterwand und über dem Spiegel entsprechen in ihrer Genauigkeit und Schnitztechnik den wenig jüngeren Reliefs Dietrichs in der Amalienburg. Das Relief über dem Spiegel stellt in einer nach oben geöffneten Blattkartusche Juno, thronend auf seinem von zwei Pfauen gezogenen Wagen, dar. Das Stolzieren der Pfauen erinnert an die gespreizte Stellung des Adlers im Dießener Johannesrelief.

Als vollständiger Zyklus haben sich die Reliefs der Vier Jahreszeiten-Allegorien oben an den Fensterpfeilern erhalten. Diese vergoldeten Reliefs leiden allerdings erheblich darunter, daß man sie im Detail, aufgrund des seitlich dahinter einfallenden Lichts und der nicht unbeträchtlichen Entfernung vom Betrachter, nur schwierig erkennen kann. Die weiblichen Personifikationen befinden sich über den Pfeilerspiegeln in Zierfeldern, die von zwei palmenähnlichen, nach oben zur Mitte gebogenen und zusammengeschnürten Blattstauden kartuschenartig gerahmt werden. In diese Stauden sind Pflanzen eingeflochten,

die der jeweiligen Jahreszeit entsprechen: Für den Frühling Blumen, den Sommer Ähren, den Herbst Trauben und den Winter Mispeln.

Die Allegorie des Frühlings trägt Pfeil und Bogen. Links zu ihren Füßen liegt ein erlegter Rehbock, rechts blickt der Jagdhund zu der Jägerin auf. Ein blühender Strauch und Blumen im Haar versinnbildlichen den Frühling. Die Gestalt des Sommers, in eleganter zeitgenössischer Jagdkleidung mit ährengeschmücktem Hut, Gewehr und Falken, hält in der Linken ein Netz hoch, aus dem die erlegten Vögel fallen. Ein Rebhuhn vor einem angedeuteten Weizenfeld tummelt sich zu ihren Füßen. Ähnlich einer Bacchantin trägt die Allegorie des Herbstes Weintrauben auf ihrem Haupt. Sie hält in der Rechten einen Speiß, der sie ebenso als Jägerin ausweist wie ihr Jagdhund und das erlegte Niederwild zu ihrer Linken. Etwas aus der Reihe, was den Haarschmuck betrifft, fällt die Allegorie des Winters. Die elegante weibliche Gestalt wird von einem reich drapierten Pelzüberwurf, der auch über den Kopf gezogen ist, leicht umhüllt, wobei viele Blößen unbedeckt bleiben. Sie hält in ihrer Rechten eine Schale, aus der Flammen lodern. Sie blickt herab zu einem bekleideten Affen, der sich eine Maske vor das Gesicht und zwei Flöten am Boden hält. Vor einem kahlen Baum steht zu ihrer Rechten ein katzenartiges Tier.

Neben den Reliefs der Amalienburg und denen des Miniaturenkabinetts gehören diese Jahreszeitallegorien zum Feinsten, was die figürliche Münchener Schnitzkunst des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Analog der minutiösen Ausführung der Dießener Reliefs sind auch hier die Details wie Fellhaare, Hautfalten und Bekleidungsdraperien sorgfältigst herausgearbeitet, nur daß bei diesen eine höfische elegante Note die Darstellungen durchzieht.

Obertroffen wurde dieser Eindruck penibelster Schnitztechnik noch durch das Miniaturenkabinett, das, bis auf die Miniaturenrähmchen, Türfüllungen und den Fensterläden (398), im Kriege zerstört, wenigstens durch Photographien relativ gut dokumentiert ist. Nach Entwurf François Cuvilliers wurde J. Dietrich am 2. März 1731 mit der Ausführung dieser Schnitzereien betraut:

"Auf Special gdist: anbeföhlen Ihrer churfrtl: Drtl: haben anheint zu endtgesezten Dato, in gegenwartt Ihro gnaden den churfrtl: HofCammerrhatt, und geheims Cabinets Sekretario titl

Herr von Trifa, Ihro gnaden der auch churfrt: hofpauumaister/
:titl:/Herr gubilie, mit mir Joachim Dietrich bilthauer in
der Au, Nachfolgenden accord getroffen.." (399)

Achtzig Gulden erhielt er am 9. März per Abschlag. (400)
Weiter wurde vereinbart, daß er jeweils nach Lieferung eines
neuen Rahmens 20 Gulden erhalten sollte. Dietrich verpflichtete
sich, die Materialien auf seine Unkosten zu beschaffen, mit
Ausnahme des Fußparketts, das W.Miroffsky lieferte (401), und
der Tür, zu der Dietrich nur die "Schamberanl", die ge-
schnitzten Füllungen lieferte. 1732 muß die Arbeit für das
Miniaturenkabinett abgeschlossen gewesen sein, wie die Jahres-
zahl auf einem der Rähmchen besagte. (402)

Die Dekoration des Kabinetts war die zarteste, filigranhaf-
teste Schnitzerei, die wir von Joachim Dietrich kennen; umso
schmerzhafter der Verlust. Ein raffiniert ausgedachtes System
von spinnwebenartig anmutendem Gitter-, Bandel- und Muschel-
werk, Blatt- und Blütengeranke, Fabeltierköpfen, die aus
schraffierten Ornamentflächen erwachsen, und Maskarons überzog
die rotlackierten Wandflächen. (403) In dieses feine Netzwerk
waren die Miniaturen mit gleichfalls zierlichen, heute noch
originalen Rähmchen eingelassen. Zwischen diesem Geranke ga-
ben kleine Kartuschen auf vielen der Rähmchen Raum für winzige
Landschaftsreliefs. Über anderen Rähmchen befanden sich Büsten,
Vögel, musizierende Puttenpaare oder Trophäenbündel. Die
Lamberien mit Personifikationen der Vier Jahreszeiten sind heu-
te wieder nachgeschnitzt. Erhalten haben sich neben den Fenter-
läden die Türflügel, deren verschiedene Felder mit filigran ge-
schnitztem Laub- und Bandelwerk, Gittermuster, Baldachinen,
Köpfen, Löwenhäuptern und Vögeln noch einen gewissen Eindruck
der früheren Pracht vermitteln können.

Die Grüne Galerie bildet den zeitlichen Abschluß dieser Prunk-
räume im Obergeschoß. Auch an ihrer Ausstattung war J. Dietrich
maßgeblich beteiligt. Im Kontrakt vom 20. März 1733 (404) ver-
pflichtete sich J.Dietrich zur Lieferung von "6 grosse, dan
19 Mittlere und Kleine Mallerey Rahmen mit dennen Profiln,
ornamenten, auch tropheen, Verners 2 zügportten, 4 Schamberanl,
und die Portten, item die fenssterläden, sambt dennen furtttern,
nitweniger die Lampperien mit dennen ornamentern geziehret, in-
gleichen die aichen fues, und Spiegl Parquett." (405) Auch W.
Miroffsky war an der Ausstattung der Grünen Galerie beteiligt.

Am 23. März 1733 schloß er einen Kontrakt über "ausgestöckhte Mallerey und spiegl Ramen mit dennen Parquett, dan die trimo, mehr zwey Porten mit dennen Verkhleydungen, item die Lamperien auf beeden seithen, Verner die fensterfligl, und derselben Verkhlaydung, nitminder die fensterfueder bis zu anfang des Fenster Circels, gleichfahls unden herum die fillungen, weiters fünff TischConsoln, nitweniger die fues Parquet nach dem Verfassten Ris und auf anordnung obigen Paumeisters." (= Cuvilliés) (406)

Im Laufe der Zeit wurden diese Räumlichkeiten verändert. 1764 wurde die Prunktreppe, die in den Galerieraum führte, abgetragen, 1830 folgte der südliche Querflügel (407) und schließlich gingen große Teile - in der Hauptsache in dem Galerieraum - durch den Krieg verloren. Erst 1973 konnte die Grüne Galerie wieder zugänglich gemacht werden.

Die Ausstattung des nördlichen Annexraumes lag fast ausschließlich in Dietrichs Händen. Von ihm stammen vor allem die großen Doppelrahmen an der Ost- und Westseite. Neben den reichen Trophäen, Drachen und dem Akanthus bilden lebensgroße Relieffputten den Hauptschmuck. Alle vier Putten - zwei an jedem Rahmen - führen mit Pfeil, Speiß oder Schwert Kämpfe gegen das unter ihnen liegende Getier. Diese Putten stechen wieder durch die von Dietrich bevorzugten Gesichts- und Körperformen hervor. (408)

Nicht von Dietrich stammen in diesem Raum die Spiegelumrahmung und die beiden Konsoltische. Sie dürften dem Stil der Ausführung nach in der Werkstatt Miroffskys geschnitzt worden sein. (Vergl. Anm. 406)

Praktisch gleichzeitig mit den Räumen im Obergeschoß arbeitete J.Dietrich auch für das ehemalige Schatzkabinett, das heutige Porzellankabinett hinter der Ahnengalerie. Dieser Raum war ursprünglich vor dem Brand von 1729 von W.Miroffsky dekoriert worden. In einem Bericht vom 24. Juli 1729 teilt W.Miroffsky mit, was er alles für 620 f 20 x im Auftrag des Kurfürsten in das Schatzkabinett verfertigt habe, eine Aufstellung, die Cuvilliés eigenhändig im Nachhinein bestätigte. (409)

Am 6. April 1733 schloß Cuvilliés, im Beisein des Kurfürsten, einen neuen Kontrakt ab, in dem sich Dietrich verpflichtete, in das Schatzkabinett "4 trimo, 4 Cässten und eine Portten, dann 2 Schamberanl, weiters 2 züchportten, auch 6 fensterlä-

den sambt dennen furthern, mehr 4 Neue consoltisch, gleichfahls der erfordernten nothturfft nach die vergrösser: und abesserung der schon vorhandten gewesten 4 trimo 20 Stuckh Lamperien, und der 6 stuckh ober dennen fensstern, und Kassten, nach dem verfasten Ris und nach anordnung obigen Paumaisters Reich zu schneiden." (410)

Dem Aussagewert dieser beiden Berichte nach zu schließen, war die Arbeit am Schatzkabinett beim Ausbruch des Brandes zwar völlig abgeschlossen gewesen, aber der unter Effners Oberleitung dekorierte Raum sollte eine andere Funktion erhalten, (Vergrößerung), zudem entsprach er dem Geschmack des Kurfürsten nicht mehr.

Die Ausgestaltung dieses Kabinetts ähnelt sehr dem Spiegelkabinett im Obergeschoß, nur daß es sich hier weniger um Spiegel als in die Wandfläche eingelassene Glasschränke handelt. Wie im Spiegelkabinett treten aus den, im Relief gehaltenen Palmstauden kleine Konsolen heraus, die wohl bereits früher für Porzellane gedacht waren.

Amalienburg (411)

"Ihre churfrtl: Drl: haben mindlichen gdist: anbefolchen, ein Neues Lusthaus, genant Amalienburg und einen Neuen Fasohn-garten, nebst einen Bruedthaus auf die von dero hechster Person angegebene weis zu erpauen, zu dem endte hechst dieselbe hieryber die inspection dero Hofpaumaister Couvili ybertragen, und aus dero geheimen Cassa die gelter gegen hierumben ausgestelten haftschein sonderbahr gdist: erfolgen lassen". (412)

Die Arbeiten zogen sich, wie die Lustgebäuderechnungen dokumentieren, bis 1739 hin. Erschwerend für die archivalische Auffindung der Künstler ist, daß auch hier wieder, wie so häufig, ein großer Teil aus der sogenannten Geheimen Kasse bezahlt wurde. K.Trautmann hatte einen Beleg Cuvilliés' gefunden, der die einzelnen Künstler und ihre Bezahlung namentlich aufführte. Danach erhielt Joachim Dietrich für seine Schnitzereien 2702 Gulden (413) und weiter berichtet Trautmann über 756 Gulden, die J.Dietrich nach einer Hofzahlamtsrechnung von 1740 für "nacher hof, dan nacher Amalienburg verfürttigt unterschiedlicher Arbeith" erhalten habe sowie über 500 Gulden für Jakob

Geerstens "umb gleichfahls zur Tappezerey nacher Amalienburg Ver-förrttigt unterschidtliche Arbeith". (414)

Während Johann Baptist Zimmermann mit seinen Stukkateuren den Hauptanteil der Dekoration im Spiegelsaal ausführte - für J.Dietrich blieben hier nur die inneren Spiegelrahmen mit Blumenfestons - zählen seine Panneaux des Ruhezimmers zum Bedeutendsten, was die bayerische Schnitzkunst im 18. Jahrhundert hervorbrachte.

Der gesamte Raum ist gelb grundiert, wovon sich die durchweg versilberten Dekorschnitzereien zart abheben. Dies mag A.Feulner zu der, der damaligen Zeitmode Anfang dieses Jahrhunderts entsprechenden, Aussage veranlasst haben: "Es ist charakteristisch, daß ein Hauptwerk des Rokoko das Schlößchen einer Frau ist..... Tatsächlich trägt die Innendekoration der Amalienburg durchaus femininen Charakter, der sich im Schlafzimmer zu weibischer Weichlichkeit steigert. Darum kann auch die heutige Generation nur in Ausnahmestunden die Stimmung dieser Räume ertragen." (415)

Zwei mythologische Reliefs heben sich von dem, die Wände überspinnenden Dekor ab, so die Szene Amors in der Werkstatt Vulkans. Der spärlich bekleidete, als mukulöser Greis aufgefaßte Gott des Feuers kniet vor dem Amboß, über den er mit seiner Zange einen Pfeil festhält, während er mit dem Hammer in der Rechten zum Schlag ausholt. Vor ihm steht Amor als Putto mit einem vollen Köcher bereits fertiger Pfeile. Die Szene spielt sich im Freien ab. Der Raum ist durch einen Hügel mit knorrigem Baum zur Linken und der Schmiedeesse mit dem lodernden Feuer, von dem Qualm aufsteigt, hinreichend charakterisiert, der Hintergrund ist einfach geglättet. Während diese Szene durch einen Rahmen als selbstständiges Bild von dem Türfeld abgesetzt ist, entwickelt sich die zweite mythologische Szene organisch aus dem üppigen ornamentalen Dekor der Nischenrückwand über dem Ruhelager. Über gekreuzten Pflanzenwedeln verdichtet sich das Ornament zu einer Landschaft mit Baum- und Strauchbestand. Im Hintergrund ragt ein Berg empor - wohl als Olymp zu verstehen. Auf gras- und moosartigem Untergrund liegt eine schlafende Frau vorne ausgestreckt, die als Jägerin durch Fangnetz, Schild, Speiß und Hund ausgewiesen wird. Einen Putto, oberhalb ihres Hauptes mit brennender Fackel, könnte man als Symbol des

Abends und zugleich des Schlafes deuten. Auf Wolken und Adler, mit Blitzbündel in den Fängen, sitzend schwebt Jupiter in der Gestalt eines Putto herab. Ober ihm weht, bogenförmig ihn überspannend, ein reich drapiertes, stolenartiges Tuch. Jupiter deutet mit seinem Sternenzepter in der Rechten auf die Schlafende.

Ob es sich bei dieser Szene, wie der Führer sagt, um Jupiter und Kallisto handelt, kann nicht eindeutig geklärt werden, da ein individuelles Attribut, wie beispielsweise ein Bär, fehlt und Jupiter wederals Apollo (416) noch als Diana verwandelt erscheint. (417) Anderenteils weist die Jagdausrüstung (418) auf die Gefährtin Dianas, Kallisto. (419)

Nicht weniger großartig, wenn auch im Figürlichen nicht mit der gleichen Akribie, sind die vier großen Wandpanneaux ausgearbeitet. Alle vier Rahmenfelder sind im Prinzip gleich aufgebaut.

Die seitlichen Rahmen werden von aufstrebenden Ranken mit wechselnden, muschelähnlich lappigen Verdichtungen begleitet. Hauptgliederungsmittel der hochrechteckigen Felder ist jeweils ein großes, chiastisch gekreuztes Astpaar, das stets aus zwei verschiedenen Pflanzen gebildet wird: einem Palmwedel und einer heimischen Blattpflanze wie Weinrebe oder Tanne. Durch dieses Kreuz ergeben sich zwei Hauptzonen, ein unteres kleines Dreieck, in dem sich der Dekor mit lappigen Muschelformen, Akanthus und einem Maskaron erheblich verdichtet, und die obere Zone, die von figürlichen Szenen belebt wird, wobei sich die Ornamentik nochmals mit Festons, Muschelwerk, Akanthus und Maskarons verdichtet.

Diese vier Pannaux ergeben ein vielschichtiges Programm, dessen vollständige Klärung unter Einbeziehung des Deckenstücks, vor allem in der Gesimszone, noch aussteht. (420) Zwei Programmzyklen liegen jedoch klar auf der Hand, wurden jedoch in der diesbezüglichen Literatur unerwähnt gelassen. (421)

Einmal werden durch den Dekor - vornehmlich in den beiden Ornamentsverdichtungszone im unteren und oberen Drittel der Pannaux - die vier Jahreszeiten symbolisiert: der Frühling durch Rosen, der Sommer durch Weizen, der Herbst durch Weintrauben und der Winter schließlich durch Mispeln. Dabei sind

diese unterschiedlichen Pflanzen und Früchte so geschickt dem Dekorsystem eingepaßt, daß dies bislang übersehen wurde.

Als weiteres Programm werden durch die figürlichen Szenen, teils direkt, teils indirekt die vier Elemente Wasser, Erde, Feuer, Luft versinnbildlicht mit zum Teil raffiniertem ikonologischen Programm. Relativ einfach werden die Elemente Wasser und Luft dargestellt: Eine Gruppe von drei Putten, die damit beschäftigt sind, einen Vogel aus dem Netz zu entwirren; im Gehänge darunter weitere Jagdutensilien, eine Jagdtasche und ein langes Messer in einer Scheide - wohl als Hirschfänger zu deuten. Ungleich schwieriger sind die beiden anderen Szenen zu verstehen. Bei der Symbolisierung der Erde bilden die Putten nur schmückendes Beiwerk. (422) Einer von ihnen, mit dem Gorgoschild, ist durch seine Rüstung und die, von Merkur ausgeliehenen, Flügelschuhe als Perseus charakterisiert und der oben thronende Putto, der mit einem Löwenfell bekleidet ist (423), kämpft mit einem drachenähnlichen Ungetüm. In diesem Panneau gibt allein das Gehänge die Deutung: Mauerkrone, Szepter und Ordenskette (424) symbolisieren die Erde. Am raffiniertesten ist das Programm des Feuers ausgeklügelt: in schon bekannter Manier werden Merkur, mit Flügelhelm und Schuhen sowie Merkurstab, Jupiter auf einem Adler mit Blitzbündel in den Krallen und Apollo in der Darstellung des Sol mit der Sonne (425) übereinandergestaffelt in Puttengestalt wiedergegeben. (426) Die Sonne zusammen mit dem Gehänge ergibt dann das Element Feuer. Das Gehänge besteht aus einem Feuerstock, Brennglas, Lunte und einem, bislang noch undefinierten, geometrischen Gegenstand. Die Sonnenstrahlen, durch das Brennglas gebündelt, entzünden die Lunte, von der bereits Rauchwölkchen aufsteigen.

Zum Teil treten die vegetabilen Motive der Ornamentik vollplastisch heraus, während die figürlichen Teile stärker in der Fläche verharren. Größer als gewöhnlich bei Dietrich sind die Putten in den Panneaux ausgebildet, was sich aber auch durch eine nicht optimale Silberfassung ergeben kann. Sie zeigen die für J. Dietrich typischen plumpen Körperformen, ihre Gesichter sind dabei nicht so ausgeprägt, was nicht zuletzt durch die geringe Relieftiefe und ihrer Größenproportion bedingt ist. Anders die beiden gesonderten Szenen über

dem Bett und an der Seitentür. Hier sind die figürlichen Teile, ihrer Bedeutung gemäß, sorgfältigst und nuanciert ausgeführt. Die Vermutung L.Hagers, daß diese Reliefs von Aegid Verhelst ausgeführt sein könnten (427), entbehrt der Grundlage. (428) Zu eindeutig zeigen sowohl die Putten als auch das vegetabile Beiwerk (429) die Schnitzerhand J. Dietrichs, abgesehen davon, daß seine Arbeitsgemeinschaft Verhelst-Cuvilliés bei Dekorschnitzereien äußerst unwahrscheinlich gewesen wäre.

Von den übrigen Schnitzereien Dietrichs in der Amalienburg sind nur noch die Türfüllungen besonders hervorzuheben, deren Hauptschmuck Jagdtrophäen oder Zweige mit Vögeln bilden. Die stuckierten Bogenfelder über den Türen sind bereits Arbeiten J.B.Zimmermanns. Die Lamberien - im Spiegelsaal aus Stuck - sind in der üblichen Form sehr sorgfältig, aber schematisch im Flachrelief ausgeführt. Diese zählen zu den werkstatmäßigen Routinearbeiten. Als Arbeiten J.Geerstens, der 500 Gulden erhielt, dürften, wie schon L.Hager und N.Lieb vermuten (430), die beiden Konsoltische im Spiegelsaal in Betracht kommen. Ihre großflächige, krautartig breitlappige Art des Dekors und die grobe Ausarbeitung der Maskarons widersprechen der Schnitztechnik Dietrichs, gehen aber konform mit der Dekorbehandlung J.Geerstens' beim Antependium in Maria Kappel. (431)

Die Gelben Zimmer der Residenz

Im Anschluß an die Reichen Zimmer der Residenz wurde François Cuvilliés mit der Ausgestaltung der "Neuen Residenzzimmer im sogenannt Stainen Gärttl zunegst der Hofcapelle", den späteren Gelben Zimmern beauftragt. In diesen Räumen am Grottenhof, die heute Porzellane des 18. Jahrhunderts aufnehmen, hat sich nichts mehr von der ursprünglichen Ausstattung erhalten. (432) K.Trautmann veröffentlichte eine Mitteilung Cuvilliés', nach der dieser in den Jahren 1740 mit 1743 für die Arbeiten 4829 Gulden erhalten habe. (433) An der Ausstattung waren als Kistler Johann Michael Schmidt (434) und als Bildhauer Joachim Dietrich beteiligt, der für seine (undefinierten und verlorengegangenen) Arbeiten 581 Gulden erhalten hatte. (435)

Die Kurfürstenzimmer der Residenz (436)

Eine der wenigen größeren baulichen Veränderungen an der Residenz unter Kurfürst Max III. Joseph war die Neugestaltung der Raumflucht über dem Antiquarium. Diese Räume dienten ursprünglich als Bibliothek, später als Gastzimmer und schließlich als Zimmer des Kurprinzen Max Emanuel. Im Herbst 1746 beschloß der Kurfürst diese Räume als "Neue Wohnzimmer" herrichten zu lassen. Der Auftrag ging an Johann Baptist Gunetzhainer, der die Arbeit innerhalb zweier Jahre und mit einem geringen Kostenaufwand durchführte. (437)

Neben Jakob Geerstens, Johann Adam Pichler und Johann Michael Schmidt war an der Ausstattung hauptsächlich J. Dietrich beteiligt. Über den gesamten Umbau hat sich die vollständige, detailgetreue Abrechnung Gunetzhainers erhalten, die sich auf 8624 Gulden 2 Kreuzer belief: "Über die auf spezial mündlichst gdist: Anbefelchung ihro churfrtl: Drtl: erbaut und zugerichtet neue Wohnzimmer in der allhiesig churfrtl: Residenz." (438) Von Joachim Dietrich haben sich dabei die quittierte Verzeichnisse seiner gelieferten Arbeiten erhalten:

"Verzeichnuß Was in die churfrtl: Neuen Residenzzimmer alhir, ich endtsunderschribener gemacht, und hiermit in das verdienet gebracht habe, Pro anno 1747

Erstlich in Ihro churfrtl: Drtl: zimmer dahin, einen Reich ge-
zihrtten spigl trimo iede mit ornamenten,
und 2 Kindln verferttiget, ist für ieden solchen trimo sambt
holz, arbeith, spigl Parquet, und aufsezerlohn 70 f:

140 f

Mehr in Ihro churfrtl: Drtl: zimmer dahin, einen Reich ge-
zihrtten spigl trimo mit 2 Kindeln, und auch ornamenten, dan
spigl Parquet dahin gemacht, und aufgesetzt, ist für solchen
mit allen zugehör 120 f

Weiters in Ihro Drtl: der churfürsstin Schlaff: und nebn-
zimmer aldahin, zu denen Mallereyen 6 züch Portten mit alln
zugehör gemacht, ist für iede 15 f

90 f

Abermalln in die dasebst befindliche Cabineten zu dennen da-
hin gehörigen Mallereyen 11 zich Portten mit ornamenten Reich

gezierter verferttiget, ist ab iede sambt holz, und arbeith
 20 f Thurt 220 f
 Summa 570 f" (439)

Außerdem datieren vom 31. Dezember 1747 und 11. März 1748 zwei weitere quittierte Rechnungen J.Dietrichs für Lieferungen in die Kurfürstenzimmer.

"Auf anbefelchung des churfrtl: hofoberPaumaister /:titl:/ Herrn Gunezrhainers habe ich endtsunderschribener, in das auch churfrtl: Neue Cabinet in alhiesiger Residenz einen Reich geschnittenen Spigl trimo mit ornamenter, und bluembn, sambt andere zugehör verferttiget, ist für solche wohlverdintermassen 120 f" (440). Für das Neue Vorzimmer lieferte Dietrich "umb den offen eine zührung mit chamran, und ornamenter, dann ägraf, sambt einen Kopf von bilthauer arbeith fünffundzwanzig Gulden, welche mir auch richtig bezahlt worden.. (441) Von diesen Zahlungen erhielt J.Dietrich nach Abbruch 118 bzw. 23 Gulden. (442)

1760/63 wurden die Kurfürstenzimmer unter F.Cuvilliés erneut umgestaltet, doch mußten die Arbeiten Joachim Dietrichs sorgfältigst übernommen werden. (443) Von zweien dieser Spiegeltrummeaux sind gute Photographien vorhanden. Außer dem Mobiliar und geringen Resten der Vertäfelungen hat sich aus dem Bestand dieser Raumflucht nichts mehr erhalten. (444)

Das Residenztheater (445)

Als künstlerisch bedeutsamster Bauauftrag unter Kurfürst Max III. Joseph entstand, nachdem dem Residenzbrand vom 5. März 1750 auch das Hoftheater im alten St.Georgs-Saal zum Opfer fiel, seit 1751 das Residenztheater. Die bauliche Oberleitung lag in den Händen François Cuvilliés'.

Bereits am 12. Oktober 1753 konnte das Residenztheater mit der Festoper von Ferrandini "Catone in Utica" eröffnet werden. Zu diesem Zeitpunkt war das Theater zwar bespielbar, die Ausstattung jedoch noch nicht abgeschlossen. Diese zog sich - vornehmlich auf der Bühnenseite - bis 1755 hin. (446)

In erster Linie nennen die Quellen drei Kistler bzw. Bildhauer für die dekorative Ausgestaltung des Zuschauerraums. J.C.Lippert spricht Johann Baptist Straub in seinem Artikel

von 1772 "Alle Figuren und Hauptverzierungen in dem neu erbauten Opernhause" zu. (447) Bei einer kritischen Betrachtung kommt man aber zu dem Schluß, daß hiermit wohl nur die Engel, Putten und die beiden Atlanten der Kurfürstenloge gemeint sein können (448), die Straubs Arbeitsbereich am Münchener Hof entsprechen und die sich auch nahtlos in das Gesamtwerk J.B.Straubs einpassen. (449) Die Hauptlast der ornamentalen Schnitzerei hatte J.A.Pichler zu leisten, wie auch seine eigenhändige Rechnung über die 1753 gelieferten Arbeiten zeigt. (450) Vor allem die zahlreichen Kartuschen und Lamberien mit den Emblemen sind sein Verdienst.

Für Joachim Dietrich ist der Arbeitsanteil nicht genau umrissen. Er erhielt nach der Repartition vom 11. April 1753 50 Gulden wöchentlich. (451) Außerdem vermerkte Pichler in seiner Rechnung als 3. Posten:

"Ingleichen habe zu dennen Vier Parier Logien aufm Theatrum, vorm bilthauer Dietrich die Kistler arbeith, wie auch das umb die Saulln gewundtene bluembgeheng zurgericht, ist für....." (452)

Mit dieser eindeutigen Zuweisung der Proszeniumslogen an J.Dietrich beschränkt sich auch das quellenmäßige Wissen über Dietrichs Arbeitsanteil. Außerdem nennt die Repartition als weiteren wöchentlich bezahlten Arbeiter neben J.Dietrich einen nicht näher spezifizierten Michael Dietrich mit 12 Gulden. Es ist anzunehmen, daß es sich bei diesem Michael Dietrich um Joachim Dietrichs "Vötter" Nikolaus handelt, der nach dem Tode seines Veters an den Kurfürsten mit der Bitte um eine Hofbildhauerstelle schrieb und dabei angab, daß er sich bereits seit ungefähr anderthalb Jahren bei seinem Vetter befunden habe "und die ins Churfrtl: Neue operahaus in alhiesiger Residenz zu dennen Logien dahin zu machen seyente bilthauer arbeith miteinander übernommen, und schon villes hiran Verferttiget habe, die Ubrig aldahin gehörige arbeith hingegen annoch zu Verferttigen mir obliget." (453) Hierbei ist nicht anzunehmen, daß Nikolaus Dietrich mit Logen allein die Proszeniumslogen gemeint hat. Stilkritische Überlegungen sprechen vielmehr dafür, daß Dietrich und seine Mitarbeiter (454) sämtliche gemischt figürlich-ornamentalen Verzierungen, also die Karyatiden und Atlanten des 1. Ranges und die Kopfmasken des 2. Ranges, allem an der Kurfürstenloge, übernommen hatte,

eine Händeteilung, die bereits Norbert Lieb aus stil-kritischen Überlegungen vorgenommen hat. (455) Solche Arbeiten entsprächen am Münchener Hof wohl auch seinem Aufgabenbereich, nach dem ihm J.B.Straub in der figürlichen Großplastik eindeutig den Rang abgelaufen hatte. (456) Was für J.Dietrich und seine Werkstatt spricht sind, neben dem sicheren Übergang von Ornament zu figürlichen Plastik, die variablen, nuancierten Ausarbeitungen der Gesichter und speziell der Haare. So erinnert das Haupt des Vulkan, trotz der völlig anderen Aufgabenstellung, an die Häuptergestaltung der Dießener Kirchenväter. Diese sorgfältig herausgearbeitete Haarwiedergabe steht im krassen Widerspruch zu der eher summarischen Haarauffassung bei J.B.Straub, wie es beispielsweise auch bei den beiden Atlanten der Kurfürstenloge oder den Engeln ersichtlich ist. Ein Satyrkopf, wie er unterhalb der Kurfürstenloge angebracht ist, ließe sich kaum in das Oeuvre Straubs bringen, ist aber durchaus mit den zahlreichen Satyrköpfen Dietrichs zu vergleichen, die er als Maskarons ober vollplastisch an die Ecken seiner Möbel anbrachte. (457)

Es ist anzunehmen, daß Nikolaus Dietrich nach dem Tode seines "Vetters" diese Arbeit unter eigener Regie zuende geführt hat, wie er es in seinem Brief an den Kurfürsten andeutete. Jedenfalls scheint er die Gunst des Kurfürstlichen Obristkammerers Ignaz Felix Grafen von Törring-Jettenbach besessen zu haben, wie sich auch bei der Ausstattung, von dessen Stadtpalais zeigte, bei dem Nikolaus wohl auch eine, ursprünglich Joachim Dietrich Übertragene Arbeit zuende führte. (458)

Auf das Programm der plastischen Dekoration des Residenztheaters braucht nach den grundlegenden Ausführungen Herbert Brunnens nicht näher eingegangen zu werden (459). Zusammengefaßt stellen die Köpfe über den Logen des 2.Ranges Personifikationen der Tageszeiten, Elemente, irdischen Reichtümer (Diese werden durch entsprechende Gottheiten personifiziert) und der damals bekannten vier Erdteile dar. Letztere werden durch einen Türkenkopf für Asien, einen Indianerinkopf für Amerika, Negerkopf für Afrika und einen Frauenkopf mit Stadtkrone für Europa verkörpert. Jeder dieser Personifikationen sind in einer Lamberie die passenden Embleme zugeordnet.

Die Logen des ersten Ranges sind von großen Atlanten und

Karyatiden gerahmt. Auf beiden Seiten, den Logen 1,3,5,7 paarweise zugeordnet und jeweils mit dem Frühling von der Kurfürstenloge aus beginnend, sind die Allegorien der vier Jahreszeiten dargestellt: Der Frühling mit Zopf und Blumen im Haar, der Sommer mit Weizenähren, der Herbst mit Weinlaub und Trauben und der Winter mit Pelzkappe und leichter Pelzdraperie.

Arbeiten für Münchener Adelspalais

Neben den Ausstattungsarbeiten am Münchener Hof ist Joachim Dietrich auch bei einer Reihe Münchener Adelspalais tätig gewesen. Die Nachrichten hierüber sind allerdings äußerst spärlich, zudem hat der 2. Weltkrieg die ohnehin geringen Überreste fast völlig vernichtet. Ob Dietrich bereits an der Ausstattung des Palais Preysing beteiligt gewesen war, läßt sich nach dem heutigen Stand der Forschung nicht ersehen. Die Arbeit von Gisela Vits konnte hierüber keine endgültige Klärung bringen (460), auszuschließen ist es jedenfalls nicht.

Palais Holnstein (461)

Das heutige Erzbischöfliche Palais, ehemals Palais Holnstein wurde zwischen 1733 und 1737 errichtet. Archivalische Nachrichten über die Ausstattung konnten nicht gefunden werden. Obwohl gerade dieses Palais zu einem kleinen Teil noch seine originale Ausstattung besitzt, ist über die ausführenden Künstler kaum etwas bekannt. J.B.Zimmermann wurde zurecht als Stukkator genannt, dem neben einigen gut erhaltenen Deckendekorationen auch die allegorischen Freifiguren im Treppenhaus zugeschrieben werden. (462) Auch J.B.Straub war zu einem kleinen Teil an der Ausstattung beteiligt. Seine 1736 geschaffene Figur einer "7 Schuh hohen Venus, samt dreyen Genien zu dem Springbrunnen in das itzige Grafkönigsfeldische Haus" soll ihm sogar Beifall und den Titel eines Hofbildhauers gebracht haben (463) Dieser Brunnen - ursprünglich im Hof des Palais - ist nicht mehr erhalten.

Als Schnitzer des großartigen Portals kommen für diese Zeit zur zwei Künstler in Betracht: Wenzel Miroffsky oder Joachim Dietrich. Nur von diesen beiden Schnitzern kennen wir diese,

bis ins Vollplastische gehende Ornamentik und die Akribie der Detailausformung. Von diesen beiden wiederum spricht die sorgfältige Akzentuierung des Dekors für J.Dietrich. Bei den Arbeiten Miroffskys in den Reichen Zimmern fällt so, im Gegensatz zu Dietrich, häufig eine gewisse Kopflastigkeit im Dekor seiner Trumeaux auf oder, z.B. bei Türen, eine starke Verdichtung des Ornaments, wobei das Ornament klares Oberge-
wicht gegenüber der Fläche erhält. Dietrich ponderiert hingegen erheblich harmonischer das Verhältnis des Dekors zur Fläche aus. Schon insofern läßt sich für dieses außerordentlich ausgewogene Portal Joachim Dietrich als Schnitzer vermuten.

Zum anderen spricht für Dietrich seine Stellung als bevorzugter Mitarbeiter F.Cuvilliés und seine beglaubigte Mitwirkung an den anderen Adelspalais Cuvilliés in München, während W.Miroffsky nach der Ausgestaltung der Reichen Zimmer als selbstständiger Arbeiter in der Versenkung untertaucht, bis wir erst wieder 1752 von seinen Schnitzereien an der Straubinger Kanzel hören.

Das Portal scheint nicht vor dem Regierungsantritt Max III. Josephs entstanden zu sein. Die Ornamentik mit der bereits klar ausgebildeten Rocailleform und dem gleichzeitigen Rückgang der pflanzlichen Blüten- und Blattmotive zugunsten der Muschel, lappigem Akanthus und krautähnlichen Gebilden, die in der Nähe der Ornamentik des Residenztheaters stehen, deutet sogar auf die Zeit um 1750 hin. Neben diesen Ornamentformen tritt das alte Drachenmotiv hinzu. So rahmen auf beiden Türflügeln jeweils zwei fast vollplastische Drachen eine Blumenschale. Die Embleme in der Hauptdekonzonenzone scheinen auf die vier Kardinaltugenden Sapientia, Fortitudo, Temperantia und Iustitia hinzuweisen. (464)

Auch von der Innenraumdekoration hat sich, abgesehen von verschiedenen Stuckaturen und Fresken, noch ein kleiner Teil der ursprünglichen Holzvertäfelung erhalten. Vornehmlich im zweiten Stock besitzt ein winziges quadratisches Kabinett noch die originale Wandverkleidung. Diese Schnitzereien weisen wie das Portal auf eine Entstehungszeit um 1750. So entsprechen die Schmuckformen der Lamberien den Schnitzereien an der Stirnseite des Auflegepults beim Chorgestühl von St. Peter. Die übrige lockere Ornamentik der Gemälde- und Spiegelrahmung mit Rocailleformen und Blattwedeln deutet auf die un-

gefähr gleiche Stilstufe wie das Portal. Die geschnitzten Spiegelrahmen im Saal des ersten Stockes hingegen dürften bereits in der Dietrich-Nachfolge gegen 1760 liegen.

Zu diesen Arbeiten, die wohl zumindest teilweise noch von J.Dietrich ausgeführt wurden, kommen noch zwei Kommoden, die jedoch gesondert aufgeführt werden.

Palais Portia (465)

Am 26. Mai 1731 schenkte Kurfürst Karl Albrecht das ehemalige Palais Fugger der Freiin Maria Josepha Topor-Moravicky, der späteren Gräfin Portia, die das Palais von François Cuvilliés umbauen (466) und vor allem in der Innenraumdekoration neu gestalten ließ: "Umfassender war dagegen die Erneuerung im Innern, insofern Cuvilliés in verschiedenen Räumen prächtige Stuckdecken und schön geschnitzte Wandvertäfelungen ganz im Stile der Reichen Zimmer der Residenz durchführen ließ, die dank einer im Jahr 1900 unternommenen umfassenden Restauration jetzt wieder in ihrer ursprünglichen Schönheit prangen." (467) Vom Palais blieb nach der Zerstörung 1944 nur noch die 1952 renovierte Fassade erhalten. (468)

Neben Nikolaus Gottfried Stuber und J.B.Zimmermann war auch J.Dietrich als Schnitzer der Wanddekoration an der Ausstattung beteiligt. (469) Die wenigen guten Photographien zeigen ähnlich zarte Schnitzereien, wie wir sie bereits von den Reichen Zimmern kennen. Besonders an der Rückfront des Palais hatten sich bis zur Zerstörung die alten Dekorationen erhalten, wovon die Festschrift zur Hundertjahrfeier der Gesellschaft "Museum", die das Palais später erwarb, in der Qualität der Aufnahmen leider nur schlechte Eindrücke vermitteln kann. Eine figurliche Supraporte mit der Darstellung einer Obsternte - möglicherweise als Allegorie des Herbstes gedacht - zeigt die typische Schnitzweise J.Dietrichs mit den plumpen, gedrungenen Puttenkörpern und den Tannen hinter dem Haus im Hintergrund, die analog den Tannen im Frühlingsrelief des Inneren Audienzimmers der Reichen Zimmer geschnitzt sind.

Palais Fugger-Zinneberg

Zwischen 1741 und 1745 ließ Kurfürst Karl Albrecht für seine

Freundin, die Gräfin Fugger-Zinneberg, in der äußeren Schwabinger Gasse (470) ein Palais erbauen. Die Oberleitung lag wieder in den Händen F.Cuvilliés, der Schnitzer der Holzvertäfelungen war J.Dietrich. (471) In einer Geldforderung von 1745 weist J.Dietrich auf seine Arbeiten hin, die 3618 Gulden ausmachten, Aufgeteilt in die Arbeiten für das Palais und für das "herunter Salet nebst antecammern" (472) Es handelte sich dabei wieder um die entsprechenden Aufgaben wie an den Reichen Zimmern und beim Palais Portia: Türen mit geschnitzten Füllungen, Trumeaux, Supraporten, Fensterläden und Lamberien. Die Bezahlung ging sehr stockend vonstatten. Anfänglich bekam Dietrich nur 75 Gulden; nach dem Tode Karl Albrechts ließ ihm der Obristhofmeister Graf von Preysing weitere 1605 Gulden 15 Kreuzer ausbezahlen, die wohl aus der hinterlassenen Privatschatulle des verstorbenen Kaisers stammten, in der sich 19 445 Gulden 54 Kreuzer befunden hatten. (473) Den Rest versuchte später, nach dem Tode J. Dietrichs, seine Tochter einzufordern. (474) Vergolder dieser Arbeiten war J.G.Frueholz. (475)

Von dem Palais, der nachmaligen Alten Akademie hat sich nichts mehr erhalten. Es wurde bereits vor 1900 abgebrochen.

Kleinere Profanarbeiten

Rahmen für das Rathaus

Für die Erbhuldigung der Landstände am 13. Mai 1727 ließ die Stadt München ihr Rathaus und vor allem den großen Saal renovieren. Hierzu wurden vom Hofmaler V.A.Albrecht drei Bilder für die Giebelfenster geliefert. (476)

Das mittlere dieser Gemälde, das der Kurfürstin Maria Amalie geschenkt wurde, stellte das Kurfürstliche Herrscherpaar dar. (477) Für dieses Doppelporträt schnitzte Joachim Dietrich den Rahmen, wofür er am 28. Januar 1728 130 Gulden erhielt. (478) Dieser Rahmen, der mit dem Gemälde verschollen ist, muß, dem hohen Preis nach zu urteilen, größere Ausmaße besessen haben und war wohl denen, die J.Dietrich sechs Jahre später für die Grüne Galerie schnitzte, also mit Ornamenten, Trophäen und figürlichem Schmuck, in etwa vergleichbar.

Dieser Auftrag bildet die erste dokumentarisch belegte Ar-

beit J.Dietrichs in München und sagt zugleich aus, daß Dietrich schon 1727 mit hohem Ansehen in Hofdiensten gestanden sein muß, um diesen Auftrag erhalten zu können, da er vor der einheimischen Zunft konkurrenz den Vortritt erhielt und die Stadt sicherlich nur eine vorzügliche Arbeit der Kurfürsten als Geschenk präsentieren konnte.

Arbeiten in der Wohnung François Cuvilliés

1745 versuchte F.Cuvilliés Zahlungen vom Hof für die Ausgestaltung seiner eigenen Wohnung 1736 in der Herzog-Max-Burg im nachherein zu erhalten. Hieran waren der Hofschlosser Nikolaus Bernecker mit 117 f 18 x und Joachim Dietrich beteiligt gewesen: "Was ich vor Ihro gnaden Herrn HoffbauMaiter goubillie vor 5 Jahren soThane behausung in der Herzog Maxischen Residenz gemacht habe.

In die HÜnderzimmer gegen dem Neyhauser Thor habe ich in dise Vier eingefaste Borden sambt schamberane Vnd furtter gemacht ist vor eine vier Gulden Machen dise vier sechzehn Gulden." (479)

Bleibt zu ergänzen, daß Cuvilliés, weil er "seine Wohnung gratis genossen" die Hälfte "bonificiert" erhielt.

Zwei Pferde zum "Ringlspiel" in Nymphenburg

Ergänzend zu den Arbeiten Dietrichs am Münchener Hof meldet die Lustgebäuderechnung von 1747 unter den Ausgaben für Drexler und Bildhauer:

"Umbwillen Johann Joachim Ditrich alhiesiger Bildthauer zu den errichten Ringlspill zwey pferdt hierzur von Bildthaurarbeit verferttigt wurde deme vor iedes 9: in allem Bonificieret 18 f " (480)

Unter diesem Ringlspiel haben wir ein Karussell zu verstehen. Dieser Auftrag macht deutlich, welchen Aufgabenbereich J.Dietrich im Figürlichen bei Hofe zugeordnet bekam, so vor allem Arbeiten, wo sich Figürliches mit Ornamentalem verschmolz. Dieses weist auf ihn als den späteren Schnitzer der Köpfe, Atlanten und Karyatiden des Residenztheaters hin.

Die Möbel (481)

Gerade in der Möbelkunst gelang es im 18. Jahrhundert dem Kurbayerischen Hof in München, zu einer, anfänglich vom Louis-XIV.-Stil noch relativ abhängigen, später aber völlig eigenen Prägung zu kommen. Schon unter J. Effner löste man sich - besonders bei den vielfältigen Variationen der geschnitzten Konsoltische - vom französischen Vorbild und strebte eigenständigere Lösungen an. Der Stil der Möbel ging mit der gesamten Raumkunst Hand in Hand und so finden wir als Entwerfer auch die jeweiligen Architekten der Raumschöpfungen, Joseph Effner und François Cuvilliés, wieder.

Hatte Effner noch bis Anfang der dreißiger Jahre die Möbelkunst in vielen Bereichen entscheidend beeinflusst, so daß man von einem "Effner-Stil" sprechen kann, so gilt das gleiche in der folgenden Zeit für F. Cuvilliés. So wurde die höfische Dekorationskunst - auch bei Möbeln - mit einer Ausschließlichkeit von Cuvilliés geprägt wie kaum anderswo in derartiger Geschlossenheit:

"Aus der Tatsache, daß Cuvilliés eine originelle Kunst pflegte, unbeschadet aller selbstverständlichen Einflüsse von außen, und dabei selbst zu einer überragenden stilbildenden Kraft wurde, deren Sprache und Art er auch in seinem großen Stichwerk ab 1738 verbreitete, erhielt das bayerische Rokoko kunsthistorische europäische Bedeutung. Es war nicht, wie man noch vor Jahrzehnten da und dort verkannte, eine Abart der französischen Kunst, sondern etwas Eigenes." (482) Aufgrund dieser beherrschenden stilgestaltenden Persönlichkeit Cuvilliés ist es äußerst schwierig, zu den Möbeln auch die Namen der betreffenden Schnitzer zu nennen. Es ist eine große Zahl von Hofkünstlern, die Möbel herstellten. Allein von der Hofkistlerei J. A. Pichlers berichtet ein Inventar vom 1. Juli 1726, daß sich dort 33 Tischgestelle befanden, wovon bereits 14 fertig und vergoldet waren. (483) Für G. de Grof sind Möbel (484) - zum Teil in Zusammenarbeit mit J. M. Höckher (485) - genauso gesichert wie für J. Geerstens (486), J. C. Hörspurcher, W. Mirowsky (487) und Joachim Dietrich. (488) Erschwert wird eine Scheidung der Hände, soweit es dieser Mengenbetrieb überhaupt zuläßt, auch dadurch, daß die Möbel selten noch in situ vorhanden sind. (489) Trotzdem läßt sich, die Möbel im einzelnen

betrachtet, eine gewisse Trennung der Hände vornehmen.

Zwei Arten von Möbeln kommen für J.Dietrich speziell in Betracht: einmal die geschnitzten Konsoltische, die schon unter J.Effner allgemein eine Somäne der Bildhauer- und Kistlerwerkstätten bildeten, und die mit reicher Schnitzerei verzierten, gefaßten Kastenmöbel. Diese "geschnitzten und gefaßten Kommoden..... wurden zu einer Eigenart der Münchener Hofkunst, die bis in die sechziger Jahre weiterlebte, das heißt, so lange Cuvilliés die Raumausstattungen bestimmte." (490)

Mit Sicherheit darf man J.Dietrich die beiden Kastenmöbel im Ruhe- und Jagdzimmer der Amalienburg, die noch an ihrem ursprünglichen Platz stehen, zusprechen. Der Dekor beider Kommoden ist auf gelblichen Grund versilbert, dem gesamten Raumbild entsprechend. Die Kommoden, die eng mit dem jeweiligen Fensterpfeiler verbunden sind, bilden ein Gemisch aus Konsoltisch und Kommode: sie sind an der Wand befestigt und stehen somit nur auf zwei Beinen. Bei der Kommode im Ruhezimmer werden vier Schubfächer - zwei an jeder Seite - von der Ornamentik derart übersponnen, daß sie ohne die dazwischensliegenden Schlüssellöcher als solche kaum zu erkennen sind. Die Mittelpartie der Vorderfront ist aufgebogen und mit einem Maskaron, Muschelwerk und Palmette hervorgehoben. Die Silhouette des Möbels ist mehrfach geschwungen und an exponierten Stellen mit Akanthus verschmolzen. Vollplastischen Schmuck bilden zwei Drachen, die sich um die Beine winden. Gitter-, Bandel- und lappiges Blattwerk, das teilweise in Muschelgebilde schwimmt, bilden die weitere Ornamentik. Etwas behäbiger, aber voll ausgereift im Dessin, wirkt die Pfeilerkommode im Jagdzimmer, deren Silhouette an französische Vorbilder erinnert. (491) Mit nur zwei Schubläden wird der Umriß nicht wie bei der vorigen in der Mitte gesprengt. Von figürlicher Dekoration ist kaum etwas übrig geblieben außer zwei Drachenköpfen, die jedoch ebenso im Relief geschnitzt sind wie der übrige Dekor, der etwas reicher und ausgewogener gegenüber der Ruhezimmerkommode wirkt. Zu den vorherigen Schmuckelementen treten Palmwedel und Balttranken hinzu.

Fünf Kommoden im gleichen Grundtypus sind ebenfalls J.Dietrich zuzuschreiben: Eine im Metropolitan-Museum New York,

zwei im Erzbischöflichen Palais in München und zwei aus der 1957 versteigerten Sammlung Georges Lurxy, New York. (492) Bereits 1931 schrieb A.Feulner J.Dietrich eine Kommode zu, die aus dem Besitze der Grafen Lerchenfeld stammte und über den Kunsthandel an das Metropolitan-Museum gelangte. (493) Die Kommode erinnert nach A.Feulner im allgemeinen an französische Vorbilder, wobei die Betonung des Körpers wieder deutsches Stilempfinden verriete. Der nur wenig an den Seiten geschwungene Möbelkörper ist weiß gefaßt, die Flächen sind mit einer Art Stuckmasse überzogen, in der der vergoldete flache, recht schematisch vegetabile Dekor nachträglich eingraviert wurde. Soweit entspricht sie Möbeln der Münchener Residenz, die J.M.Schmidt zugeschrieben sind. (494) Feulner bezeichnet diesen Ersatz der geschnitzten Reliefs durch Stuck als typisches Kennzeichen einer Münchener Möbelgattung. (495) Bei der New Yorker Kommode kommen jedoch reiche figürliche, geschnitzte Teile hinzu, wobei die vorgewölbten Eckstützen, aus denen vollplastische Satyrköpfe herauswachsen, die ornamentalen Hauptakzente bilden. Diese Köpfe, die in ihrer Reinheit den Maskarons J.Dietrichs gleichen, werden von auslaufenden Volutenmuscheln hinterfangen. Hauptschmuck der etwas schematischen Zarge bilden Palmwedel.

Fast identisch mit dieser Kommode ist ein Paar im Erzbischöflichen Palais. Wir finden den gleichen stuckierten, in den Flachornamenten vergoldeten Möbelkörper und die minutiös ausgeführten Satyrköpfe an den Ecken. Unterschiedlich zur vorigen Kommode ist nur die Zarge dekoriert. Anstelle von Palmweseln treten Akanthus, Balttranken, Gitterwerk und eine Palmette.

A.Feulner hat die New Yorker Kommode um 1740 datiert, H. Kreisel faßte den Zeitraum etwas weiter auf 1740/50. Am ehesten dürfte der Zeitraum 1746/50 die Entstehungszeit treffen, das entspräche auch der übrigen Ausstattung des Erzbischöflichen Palais. Zu dieser Zeit war bereits Johann Graf von Königsfeld auf Alteglofsheim, Kurfürstlicher Geheimer Rat und Konferenzminister, Besitzer des Palais (496), eine Persönlichkeit, die bereits früher enge Kontakte mit Cuvilliés unterhalten hatte. (497) Die zwei weiteren Kommoden, von denen H.Kreisel spricht, sind mir mit ihrem Aufstellungs-ort nicht bekannt.

Die andere Möbelform, die mit in Dietrichs Aufgabenbereich fiel, sind die geschnitzten Konsoltische der Münchner Residenz, die die Ornamentik des Raumes in dreidimensionaler Form fortsetzen. "Alle Grundmotive der Vertäfelungsschnitzerei verdichten sich in ihnen, aber in einer Auswahl, die ihnen besondere plastische Bedeutung verleiht... Diese Tische waren von Cuvilliés als Ornament gesehen.... Beine und Zarge unterscheiden sich nicht mehr als tragende und getragene Teile, sondern verschmelzen zu einer ornamentalen Gesamtform..... Während bei den Tischen, wohl von Dietrich, in Einzelheiten wie den Querstücken an den Beinen und dem gekurvten Umriß der Stegverbindung die alte Vorstellung noch zu spüren ist, bedeuten die Wandtische Myroffskis in der Grünen Galerie und Schlafzimmer die Endstufe einer völligen Auflösung der Grundformen ins Ornamentale..." (498)

Von der Ausstattung der dreißiger Jahre dürften sechs Konsoltische von J.Dietrich und seiner Werkstatt geschnitzt worden sein: die beiden Konsoltische im Porzellankabinett und je zwei im Antichambre und Äußeren Audienzzimmer der Reichen Zimmer. Diese sechs Tische, wobei die vier letzteren identisch sind, bilden zusammen eine Einheit in der Auffassung des Verhältnisses von vollplastischem und figürlichem Ornament zum Flach- und reliefierten Dekor. Die Ausgewogenheit der ornamentalen Elemente zum Möbelkörper sowie die filigrane Feinheit der Schnitzerei hebt dieses Möbel von den übrigen der Reichen Zimmer ab. Dagegen sind die beiden, rein vegetabil ornamentierten Konsoltische im Inneren Audienzzimmer - Wohl von J.A.Pichler - etwas Trocken, schematisch in der Ausführung oder die Wandtische W.Miroffskys in der Grünen Galerie, ungleich mit Dekor überladen, massig und schwer wirkend. Diese Verdichtung des Ornaments zeichnen häufig Arbeiten Miroffskys aus, wie noch im folgenden Kapitel zu erläutern ist. Eine Mittelstellung nehmen die Konsoltische im Schlafzimmer ein. Die beiden Drachentische, die H.Kreisel J.Dietrich zuschreibt (499), dürften der Auffassung nach eher den Arbeiten W.Miroffskys entsprechen. Die Drachenkaryatiden zeichnet eine großförmige Steifheit aus, die bereits an Miroffskys Drachendekor der Ahnengalerie sichtbar ist. Das Schlafzimmer war unter den Reichen Zimmern Cuvilliés der erste Auftrag für W.Miroffsky; möglicherweise war er dabei

noch den strengeren Formen unter Effner verhaftet. (500)
Die Konsoltische im Konferenzzimmer lassen sich am schwierigsten einordnen, doch scheinen sie - verglichen mit dem großen vierbeinigen Tisch des gleichen Raumes, der eindeutig W. Mirowskys Stilmerkmale trägt - ebenfalls von Mirowskys Werkstatt zu stammen. (501)

Auf die beiden Konsoltische der Amalienburg wurde bereits im Rahmen der Dekoration eingegangen. A. Feulner hatte sie noch J. Dietrich zugeschrieben (502) doch stammen sie mit Sicherheit von J. Geerstens (Vgl. Kapitel Amalienburg). Sie lassen keinerlei Detailähnlichkeit zu den übrigen Werkstätten mit ihrem wesentlich großflächigeren Dekor, der die Möbel unentwerrbar überspinnt, erkennen.

Für Joachim Dietrich sind auch Sitzmöbel gesichert (503), doch handelt es sich bei solchen Arbeiten wie Tabourets und Banketts wohl ausschließlich um Werkstattausführungen, die kaum individuelle Anforderungen an den Schnitzer stellten und in ihrer Gestaltung völlig vom Dessinateur abhängig waren.

Ornamentik

Über die einzelnen Ornamente und die Gesamtdekoration der Räume, die unter J. Effners und F. Cu villiès' Leitung gestaltet wurden, ist bereits mehrfach ausführlich geschrieben worden. (504) 1913 äußerte sich M. Hauttmann, individuell auf die verschiedenen Formen und Motive eingehend, über die Dekoration J. Effners im Schleißheimer Schloß. (505) Kurz zuvor hatte er sich eingehend mit den Grundlagen der Effnerschen Kunst, und damit auch der Ornamentik, auseinandergesetzt. (506) Zahlreiche Französische Elemente flossen in Effners Formenschatz ein. Kurz zusammengefaßt, übernahm demnach J. Effner von Jean Bérain Band- und Akanthuswerk, stilisierte Greifen, sphinxhafte Gebilde, parallel aufsteigende Stämmchen, gerade Wedel und Schirmbaldachine; von Daniel Marot kamen die schmalen Hochfüllungen mit Bandstreifen, das schraubenhafte herauswachsen eines Zweiges, rankenpickende Vögel, Faunfratzen, lagernde Kinder, Halbbüsten, in eine Akanthusspirale auslaufende Putten, Vögel mit großen Schwänzen, geflügelte Sphinxen beiderseits einer Vase, Hermen, Atlanten und Voluten; schließlich von Gilles Marie Oppenord Verbannung der

architektonischen Formen aus dem Innenraum, Übertragung der struktiven Formen auf Dekorationsglieder, Ersatz der Rahmenleiste durch Zweige, Widderköpfe mit Fellen, Löwenköpfe und Vorstufen des "Genre palmier" und "Genre rocaille". Auf dieser Grundlage der französischen Regence entwickelt sich in ihm (= J.Effner) in Deutschland ein Rokoko mit einer ausgesprochen deutschen Note." (507)

Mit der Ausgestaltung der Reichen Zimmer unter F.Cuvilliés begann ein neuer Abschnitt der Raumkunst in München. J.Effner hatte in seinen späten Arbeiten das Ornament zu einer selbstständigen Entfaltung gebracht, die weitgehend unabhängig von jeder Wandeinteilung in Rahmenfelder ist. Dies übernahm F.Cuvilliés und faßte es durch dynamische und rhythmische Prinzipien zusammen. (508) Wieder ist es M. Hauptmann, der auf die Ornamentmotive der Reichen Zimmer als Grundlage Cuvilliés'scher Ornamentik detailgetreu eingeht. Die Pflanzenmotive herrschen vor:

"Akanthus-, Blätter- und Blütenranke, Zweige und Bäume, hauptsächlich Palme und Lorbeer, daneben auch heimische Arten: Pappel und Tanne: Die Bäume sind immer in ihrem gegenständlichen Sinn zur Andeutung der Landschaft in den Genreszenen verwendet. Ebenso häufig sind die Bandmotive in den bekannten Formen: C- und S-Bogen in allen möglichen Verbindungen ineinandergesteckt, auseinander herauswachsend, zangenartig sich kreuzend, mit geradem Zwischenstück usw., als Gitterwerk, Sternmuster, Berceaux, in Flechte und Häkelmustern (Miniaturenkabinett). Das Muschelwerk tritt daneben sehr zurück: als einfache Fächermuschel ist es ziemlich selten. Eine neue Form ist die teilweise aufgerollte Schneckenmuschel. Die Muschelrocaille findet sich als Hintergrund einer Maske, zur Begleitung eines Bandes, einer Leiste, als Kartuschenrand, oft mit breiten Zahnschnitten, als Füllung eines C-Bogens." (509) Zu diesem kommt ein reicher Schatz figürlicher Motive wie Menschenköpfe, Büsten, musizierende oder spielende Putti, allegorische Gestalten, seitlich oder frontal gesehene Maskarons, Tierköpfe, Greife, Drachen, Vögel, außerdem Baldachine, geschwungene Konsolbankformen, Lambrequins, flatternde Bänder, Schalen oder Blattkelche mit Früchten, Instrumente, Trophäen und im Miniaturenkabinett winzige Landschaftsreliefs.

Über die Funktion, die diese Ornamentsschnitzereien bei F.Cuvilliés erfüllen, geht W.Braunfels ein. (510) Mit betonter Absetzung gegenüber dem französischen Rokoko schreibt H. Bauer: "In dieser (= französischen Dekoration) ist das Ornament immer nur Ornament, in sich beschlossen, an seinem Rand zu Ende, mit anderen Ornamenten nur durch das Arrangement verbunden, nur ornamental-logisch, nicht bildgegenständlich. Wenn im Soubise Putti auf dem Ornament sitzen, so sind sie absolutes Ornamentmotiv. Eine Figur bei Cuvilliés sitzt in einem Bild..... Entscheidend ist, daß von Cuvilliés an das, was der französische Ornamentstich nur auf dem Papier vollbrachte, jetzt auch in Deutschland in der realen Dekoration auftritt." (511)

Soweit im allgemeinen zur Ornamentik, die stets, und auch zu Recht, als Gedankengut des planenden Architekten galt und unter diesen auch behandelt wurde. Hierbei wurde nicht ausgeschlossen, daß die Ausstattungskünstler - neben J.B.Zimmermann namentlich W.Miroffsky und J.Dietrich - auch selbstständige Kunstwerke vollbrachten (512), mit anderen Worten erheblichen Einfluß auf die Raumgestaltung im Detail nahmen. Dieses wurde bereits früher angeschnitten (513). Wenn dies nun real der Fall war, so müßten auch logischerweise die Arbeiten der beiden Werkstätten Dietrichs und Miroffskys verschiedene individuelle Charakteristika in der Detailbehandlung aufweisen, was sich in der Tat erkennen läßt.

Vorweggeschickt sei, daß eine vollständige und bei allem absolut sichere Scheidung der beiden Werkstätten nicht erzielt werden kann. Hierzu war der Mitarbeiterstab, der sich wohl großteils aus der Pichlerwerkstatt rekrutierte (514), zu groß, wenngleich man W.Miroffsky und J.Dietrich die Überwachung und entscheidende Nuance, zumindest bei den wichtigsten Teilen, zugestehen muß; zum anderen zeichnete alle Werkstätten eine ausgezeichnete Beherrschung der Schnitztechnik aus. Als schwerwiegender Faktor ist mit in Betracht zu ziehen, daß große Teile der zerstörten Einrichtung ergänzt und überarbeitet wurden.

In der Ornamentaufteilung zeichnen sich die Arbeiten J. Dietrichs durch eine Harmonie des Verhältnisses zur Fläche aus. Zwar überspinnt eine Unzahl ornamentaler Motive die Panneaux, Türen und Trumeaux, doch gewinnen die Ornamente,

nicht zuletzt durch die filigranhafte Schnitzarbeit, kein Übergewicht. Selbst großflächige Ornamente wie die Vasen an den Türen der Grünen Galerie mit den darunter angeordneten hufeisenförmigen Feldern ergeben keine Überproportion zum Hintergrund. Das Filigrane des Pflanzen- und übrigen Dekorationsgespinnsts trägt dazu bei, die Fläche, ohne allzu schematisch zu erscheinen, weitgehend homogen zu überziehen. Figürliche Elemente, wie Drachen und Makarons, gehen so vollkommen und Übergangslos in die Gesamtornamentik über, daß sie kaum hervorstechen. Dasselbe gilt für die Türen des Miniaturenkabinetts. Durch die Menge der Motivelemente der zart geschnitzten überreichen Dekoration, die absolut symmetrisch behandelt ist, fällt ein Schematismus kaum auf. Die stete Durchbrechung fast sämtlicher Motive, wie Gitter- oder Fächermuster, wahrt trotz der Fülle die Harmonie von Fläche zu Ornament. Auch hier fallen die figürlichen Motive wie Vögel kaum auf. Zusammengefaßt lassen sich durchgehende Merkmale für die Innendekorationen J.Dietrichs ein ausgewogenes Verhältnis von Fläche zu Ornament, eine unübertroffene Zartheit der geschnitzten Teile und ein nahtloser, vollkommener Übergang vom vegetabilen zum figürlichen Dekor erkennen. Letzteres mag ihn auch für die Arbeiten am Residenztheater prädestiniert haben. Etwas aus dem Rahmen fällt hierbei die für J.Dietrich gesicherte Tür des Porzellankabinetts, die mit ihrer Ornamentik zur Schleißheimer Zeit hintendiert, sowohl im Schematismus wie auch durch den der Régence verpflichteten Dekor, der, vornehmlich in der unteren Zone, "als ein Spiel mit den reinen Flächenproportionen zu bezeichnen ist." (515) Hier mag eine Rolle gespielt haben, daß sich J.Dietrich den schon vorhandenen Lamberieteilen W.Miroffskys aus der Zeit vor 1729 anpassen mußte (516), was durch den Vergleich mit diesen bestätigt wird. Bei den durch Photographien dokumentierten oder erhaltenen Spiegeltrumeaux finden wir das gleiche Prinzip in der Ausführung wie bei den Türen und Panneaux. J.Dietrich versteht es, wie zu dieser Zeit am Münchener Hof kein anderer, die Fläche harmonisch, weder zu trocken noch von Dekor überfüllt, aufzuteilen. Die Photographien der Trumeaux in den Kurfürstenzimmern bestätigen dies, wenngleich - wohl auftrag- und preisbedingt (517) - die Trumeaux der Kurfürstenzimmer nicht so reich und filigran geschnitzt sind. Beim Spiegeltrumeaux im Inneren Audienz-

zimmer bei den Reichen Zimmern scheint nur die figürliche Gruppe von J.Dietrich zu stammen, während die Dekorunterteilung auf J.A.Pichler vor dem Residenzbrand 1729 schließen läßt. Diese beiden schmalen Streifen entsprechen in ihrer steifen, schematischen, etwas trockenen Art den Türen J.A. Pichlers im gleichen Raum. Auch bei den Möbeln ergibt sich, wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt, das gleiche Bild.

Nur wenig, aber erkennbar steht die Werkstatt W.Miroffskys in der Schnitztechnik den Arbeiten Dietrichs nach. Auch W. Miroffsky vermag zart zu schnitzen, doch Dietrichs goldschmiedehafte Feinheit vermag er nicht zu erreichen. Der Reichtum an vegetabilen Motiven ist bei ihm bei weitem nicht so groß, umso stärker verwendet sind Waffen und Trophäen. Den besten Vergleich kann die Tür des Spiegelkabinetts geben, die zur minutiösesten Schnitzarbeit W.Miroffskys zählt. Anstelle des Überflutenden Rankenwerks bei Dietrich werden hier schematisch vegetabile Motive mit Bändern und geometrischen Dekorflächen verbunden. Dabei fällt gleich ein Hauptstilmerkmal W.Miroffskys ins Auge. Er bevorzugt kräftige Akzentuierung durch verhältnismäßig großflächigen Dekor. Wo bei Dietrich vergoldetes Gitterwerk auf weißem Grund aufgesetzt erscheint, sind bei Miroffsky diese Gitterornamente fast ausschließlich als einheitliche Flächen vergoldet. Entsprechendes ist bei den Fächerornamenten, zumeist seitlich der Spiegelränder, zu sagen. Überall fällt die Vorliebe für diese goldflächenbetonte Ornamentik auf. Am kräftigsten akzentuiert W. Miroffsky dies an den Bekrönungsfeldern der Spiegel und, etwas weniger stark, an den Panneaux. Bei den Trumeaux verdichtet sich das Goldornament in den Bekrönungszonen derart, daß diese Zonen Übergewichtig erscheinen; die Zone wird zu einem einzigen sonnenstrahlenähnlichen Golddrausch gesteigert. Dies fällt im Hinblick auf die Arbeiten Dietrichs besonders im Annexraum der Grünen Galerie auf, wo unter den Arbeiten Dietrichs, neben den beiden Konsoltischen, der Spiegelturmeaux W.Miroffskys hervorsticht und das, obwohl auch J.Dietrich hier an den figuren- und trophäenverzierten Rahmen - wohl auftragbedingt - großförmiger als üblich gearbeitet hat. Die Feinheit im Figürlichen bestätigt diese Charakteristika der beiden Künstler. So sind die Vögel und Drachen bei Dietrich ungleich zierlicher geschnitzt und gehen fast in der Dekorationsfülle

unter, während sie W.Miroffsky größer und auch gröber ausführt, wobei er sie bewußt als Akzente setzt.

Auch die vollplastischen Drachen - als Reliefs in der Ahnengalerie waren sie auftragbedingt großflächig - hauptsächlich an den Möbeln zeichnen sich bei Dietrich durch stärkere Unterordnung und Einpassung an den Möbelkörper sowie durch kleinteiligere Schnitzweise aus; sie fallen auf den ersten Blick überhaupt nicht auf. Eine bewußte Ausnahme bilden hier die "gefangenen" Drachen auf den Stegkonsolen der Tische im Porzellankabinett. Die Drachen W.Miroffskys an den Konsolentischen in der Grünen Galerie stechen zwar auch nicht hervor, hier jedoch aus dem Grund einer, die vorherigen Aussagen bestätigenden, Oberverdichtung des Dekors, die H.Kreisel als "Endstufe einer völligen Auflösung der Grundformen ins Ornamentale" bezeichnet hat.

Zusammenfassung und Würdigung

Hinter dem Namen des Münchener Hofbildhauers Johann Joachim Dietrich verbarg sich in der einschlägigen Literatur stets ein Fragezeichen, das tunlichst umgangen wurde. Werke wie der Dießener Hochaltar und die filigranen Dekorationsschnitzereien der Reichen Zimmer der Residenz oder der Amalienburg schienen unvereinbar. Der einzige zusammenfassende Artikel über J. Dietrich von M.Hauttmann im Künstlerlexikon Thieme/Becker vermochte keine Klarheit zu bringen. Im Gegenteil, mit der Zeit verstärkte sich die Meinung daß die Skulpturen des Dießener Hochaltars von anderer, unbekannter Meisterhand seien, J.Dietrich aber nichts anderes als ein, wenn auch anerkannt großartiger, "Schneidkistler" am Münchener Hof ähnlich wie J.A.Pichler und W.Miroffsky gewesen sei.

Seine Herkunft und sein Geburtsdatum waren zwar bekannt, nicht aber seine Ausbildung und Gesellenzeit. Sicherem Boden betrat man erst mit seinen Arbeiten an den Reichen Zimmern der Münchener Residenz und seit der Signaturauffindung mit Urfarn. So wurde zwar das "kongeniale Künstlertum" zu F.Cuvilliés stets betont und ihm sogar eine nicht unbedeutende Variationsbreite der Gestaltung eingeräumt, ohne sie jedoch zu präzisieren. So blieb sein Erscheinungsbild als Münchener Hofbildhauer im

dunkeln.

J.J.Dietrich wurde am 15. Januar 1690 zu Wernfels/Theilenberg in Mittelfranken als Sohn eines ortsansässigen Schreiners geboren. Er fällt damit zeitlich gesehen in eine bedeutende süddeutsch-österreichische Bildhauergeneration. Anton Sturm (1690), Paul Egell (1691), Egid Quirin Asam (1692), Raphael Donner (1693) und Thaddäus Stammel (1695) zählen zu seinen Jahrgangsgenossen.

Nach einer mutmaßlichen Grundausbildung in der väterlichen Werkstatt, begab er sich nach Eichstätt in die Lehre. Bis 1711 ist er dort nachweisbar. Als seinen Lehrmeister müssen wir den damals in Eichstätt angesehenen Bildhauer Christian Handschuhner ansehen. Als Anfangsjahr seiner Gesellenwander-schaft kommt 1712, vielleicht noch 1713 in Betracht. Diese führt ihn, wofür personelle und stilistische Gründe sprechen, in die Werkstatt des Prager Bildhauers M.Wenzel Jächel. Prag und der böhmische Raum genossen gerade im 18.Jahrhundert eine hohe Anziehungskraft für süddeutsche Künstler. Eine anschließende Lehrreise nach Italien, die ihn bis nach Rom führte, darf vermutet werden. Gegen 1720 muß er sich in der Au, einem Münchener Vorort, niedergelassen haben, wohl angezogen durch den hohen Bedarf an Handwerkern und Bildhauern, den der Bau der Lustschlösser Kurfürst Max Emanuels mit sich brachte.

Als bürgerlicher "Bildhauer in der Au" deuten seine späteren Arbeiten und Stellung auf ein wechselndes Werkverhältnis, je nach augenblicklicher Nachfrage, in der Werkstatt des Hofbildhauers Andreas Faistenberger und der Hofkistlerei Johann Adam Pichlers, wobei letzteres Verhältnis recht lose gewesen zu sein scheint.

Drei Altäre der Hofmarkskirche Schönbrunn von 1723, ein Auftrag an A.Faistenberger, weisen ihn als Mitarbeiter dieser Werkstatt aus, dem die Rahmen samt Dekoration und der Kruzifixus zuzuschreiben sind. Archivalisch wird J.Dietrich aber erst bei seiner Hochzeit am 30. Januar 1725 in der Au faßbar. Von nun an erscheint er ziemlich regelmäßig in den Kirchenbüchern der Au und später Münchens als Pate, Vater zweier Töchter und Trauzeugen.

Seit 1727 tritt J.Dietrich mit selbstständigen Aufträgen hervor. Ein Rahmen für das Herrscherpaarbildnis im Auftrag der Stadt München und Altäre mit Schnitzgruppen in Urfarn weisen

gabenbereich der Dekorationsschnitzerei. Als bevorzugter Mitarbeiter, vielleicht sogar Protegé François Cuvilliés' wurde er der unbestrittene Spitzenkünstler am kurfürstlichen Hof. Vor allem die diffizilsten Arbeiten fielen ihm zu. Als schnitzerischer Ausgestalter des Äußeren Audienzzimmers (1729 ff), des Miniaturenkabinetts (1731/32), des Porzellan-kabinetts (1733 ff), des Annexraumes der Grünen Galerie (1733 ff), teilweise des Inneren Audienzzimmers (1734) und der Amalienburg (bis 1739) zeigte er sein Können. Entscheidenden Anteil hatte er bei der Gestaltung der Gelben Zimmer (1740 ff), der Kurfürstenzimmer (1746/47) und des Residenztheaters (1753). Damit ist er zugleich der an der Münchener Residenz meistbeschäftigte Schnitzer vor dem Kistler Wenzel Mirowsky und J. Adam Pichler.

In den Münchener Adelspalais des 18. Jahrhunderts entfaltete J. Dietrich ebenfalls eine reiche Tätigkeit. Unter der Leitung F. Cuvilliés' ist seine Beteiligung an der Ausstattung der Palais Portia und Fugger-Zinneberg gesichert, für das Palais Holnstein stilistisch faßbar sowie für das Preysingpalais J. Effners und das Palais Lerchenfeld von Ignaz Anton Gunetzhainer nicht ausgeschlossen.

Über seine Mitarbeiter wissen wir wenig. Nur nach Bedarf scheint er sich Gesellen aus der Pichlerwerkstatt "entliehen" zu haben. Für die letzten anderthalb Jahre gibt sein Vetter Nikolaus Dietrich an, bei ihm tätig gewesen zu sein. J. Dietrich muß am Hofe, aber auch in der Stadt Ansehen genossen haben. Darauf deutet der Auftrag der Stadt als er noch in der Au wohnhaft war, die respektvolle Behandlung in den betreffenden Archivalien und das Fehlen der sonst üblichen Klagen. Auch die Zunft greift ihn nicht namentlich an, was z. B. bei J. A. Pichler, W. Mirowsky und J. M. Schmidt geschieht.

Am 5. Juni 1753 starb J. Dietrich 63-jährig und hinterließ eine unmündige Tochter. Seine Werkstatt scheint sein Vetter Nikolaus übernommen zu haben.

Neben Johann B. Straub war J. Dietrich der führende Holzbildhauer des 2. Viertels des 18. Jahrhunderts in München. Während J. B. Straub weniger für den Hof, sondern hauptsächlich für Kirchen und Klöster arbeitete, erstreckte sich J. Dietrichs Haupttätigkeit auf den Münchener Hof und Adel. Dies scheint auch sehr einträglich gewesen zu sein, denn zu seinen Lebzeiten wurde keine finanzielle Klage von ihm bekannt. Als Schnitzer

der dekorativen Raumausstattungen erreichte er eine unübertroffene Meisterschaft. Seine Schnitzwerke sind auch zugleich entscheidende Bestandteile der bedeutendsten Münchener Werke des Rokokos, der Reichen Zimmer, der Amalienburg und des Residenztheaters. Sowie im ornamentalen wie auch im szenischen Reliefs wie in Dießen und Berg am Laim handelt oder profane Allegorien und mythologische Szenen. Weder vor noch nach ihm wurde in München eine derartig kalligraphische Feinheit des geschnitzten Dekors erreicht wie in seinem Paradewerk, dem Miniaturenkabinett der Reichen Zimmer.

Aber auch als Bildhauer großer Skulpturen stellte er sich mit seinen Arbeiten am Dießener Hochaltar einem Paul Egell und Egid Quirin Asam ebenbürtig zur Seite. Diese drei, fast gleichaltrigen Bildhauer gelangten, direkt oder indirekt am römischen Barock geschult, zu verschiedenen Ergebnissen, wobei die Kunst Paul Egells in seinem Schüler Ignaz Günther in Altbayern ihre Fortsetzung fand. E.Q.Asam, in erster Linie Stuckplastiker, übernahm das römische Pathos und, vermischt mit dem bayerischen Volkselement, steigerte er es zu einer deklamatorisch theatralischen Ekstase. Seine Kunst, die weit über das Bildhauerische hinausging, versuchte mit raffiniertesten Bühneneffekten die Sinne der Andächtigen zu berauschen. Seine Richtung wurde von ihm selber vollendet und in sich abgeschlossen. Die Wurzeln der Bildhauerkunst J.Dietrichs, wie sie die Dießener Kirchenväter dokumentieren, liegen im römischen Barock. Ihre Prägung erhielt seine Kunst durch böhmische und süddeutsche Einflüsse, durch die er zu seinem individuellen monumentalen physiognomischen Ausdrucksstil, den exakte Detailtreue kennzeichnet, gelangte.

Die Dießener Kirchenväter bilden den Höhepunkt seiner Großplastik, deren Qualität annähernd nur noch der Hl.Johannes von Nepomuk in Berlin erreichte. Seine übrige Großplastik in Schönbbrunn, Urfarn, Reutberg und der Franziskanerkirche in München geht kaum über ein gutes Mittelmaß hinaus, doch lagen da zumeist kopieähnliche Aufträge vor. Aber während sein Stil in Altbayern keinen künstlerischen Nährboden fand, im Geschmack abgelöst von der "Münchener Schule" J.B.Straubs, mit ihm abrupt endete, fand sie in Böhmen, auf gleicher Wurzel basierend ihre Fortsetzung in der Skulptur eines Franz Ignaz Weiß und Jakob Eberle. Auch die Ebracher Skulpturen des Würzburger Hofbild-

hauers Johann Peter Wagner erscheinen nicht unberührt durch
J.Dietrichs Dießener Kirchenväter.

Anmerkungen

- 1 Arno Schönberger, Ignaz Günther, München 1954.
Gerhard Hojer, Die frühe Figuralplastik Egid Quirin.
Asams, Diss. München 1964.
Peter Volk, Guilliellmus de Grof, Diss. Frankfurt 1966.
Peter Steiner, Johann Baptist Straub, München 1974.
Michael Grünwald, Christoph Angermair, München 1975.
Dagmar Dietrich, Aegid Verhelst, Diss. München 1972 MS.
- 2 Max Hauttmann, Joachim Dietrich in Allg.Lexikon der
bildenden Künstler, Bd. IX, Leipzig 1913, S. 264.
- 3 Max Hauttmann, Münchens Kunstleben im 18. Jahrhundert,
mschr. Manuskript, München 1909/1910, S. 160.
- 4 Das Kapitel: Künstler und Kunsthandwerke aus Wernfels
in: Ernst v. Kietzell, Werdenvels/Tilenburc, Landau
1913, S. 59 ff., geht kaum über Hauttmanns Ausführungen
hinaus. Das Gleiche gilt für den knappen Artikel von
A.F., Das Miniaturenkabinett der Münchener Residenz und
Joachim Dietrich, in: Der Kunsthandel 1955, Nr. 2, S. 8/9
- 5 Wolfgang Braunfels, François de Cuvilliés, Diss. Bonn;
Würzburg 1938, S. 104, Anm. 6
- 6 W. Braunfels, a.a.O.
Friedrich Wolf, François de Cuvilliés, München 1967
- 7 W. Braunfels, a.a.O., S. 52, 56, 60
Max Hauttmann, Der kurfürstliche Hofbaumeister
Joseph Effner, Straßburg 1913, S. 159
F.Wolf spricht von Kongenialität Joachim Dietrichs mit
François Cuvilliés
- 8 Peter Volk in: Harald Keller, Die Kunst des 18. Jahrhun-
derts, Propyläen = Kunstgeschichte, Berlin 1971, S. 300/301
Herbert Brunner, Altes Residenztheater in München,
München 1969, S.71, Anm. 36
- 9 Matrikel des katholischen Pfarramts Theilenberg:
Johannes Joachim Dietrich, geb. zu Wernfels am 15. Januar
1690 als Sohn des Schreiners Sixtus Dietrich von Wernfels
und seiner Ehefrau Anna Maria, getauft am folgenden Tage.
Vgl. auch: Kurt Steinbart, Johann Georg Greiff, Berlin
1935, Anm. 80

- 10 Ernst v. Kietzell, Werdenvels/Tilenburc, in : Aus der Spalter Heimat, 12. Folge 1973, Landau 1973, S.59 ff.
- 11 Theodor Neuhofer, Eichstätt, Gr. Kunstführer 15, München/Zürich 1969, 3. Aufl. S. 50
Theodor Neuhofer, Rebdorf, Kl.Kunstführer 834, München/Zürich 1966, S. 8
- 12 Vgl. E.v.Kietzell, a.a.O. S. 34 ff.
- 13 Vgl. Albert Beichele, Eichenstätter Künstler - Christian Handschuer, in Heimgarten, Beilage zur Eichstätter Volkszeitung - Eichstätter Kurier, 1954, Nr. 25, 26 und 1955, Nr. 1/9.
T.Neuhofer, Eichstätt, a.a.O.S. 48
- 14 Diözesanarchiv Eichstätt, CM 18. Für die freundliche Mitteilung danke ich Herrn Brun Appel.
- 15 Diözesanarchiv Eichstätt, CM 4. Freundliche Mitteilung von Herrn B.Appel.
- 16 Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, 6. Band, S. 562, Anm. 1, Berlin/Stettin 1785.
- 17 Nicht mehr erhalten.
- 18 Vgl. Max Hauttmann, Joseph Effner, a.a.O. S. 53 ff.
- 19 Freundliche Mitteilung Dr.P.v.Bomhard. Sie erscheint insofern als besonders interessant, als Dollnstein ebenso wie Wernfels zum Hochstift Eichstätt gehörte.
- 20 Vgl. Norbert Lieb, München, Die Geschichte seiner Kunst, München 1971, S. 179.
- 21 Freundliche Mitteilung Dr.P.v.Bomhard
- 22 StAObb HR II 24
- 23 Andreas Faistenberger zählte 1720 bereits 74 Jahre
- 24 D Arch München, Trauungsbuch St.Karl Borromäus von 1704/1786: "1725, Sponsus : Das Johannes Joachimus Dietterich natus de Wörnfels statuarius solutus.
Sponsa: Vigro Catharina Sartorin de Aicha. Testes:
Das Johannes Georgius Lutz et Das Mathias Walser Stuckator in Haidhausen. Dies annus: 1725, 30. January.
Assistens: Fr. Sedlazeck Minimus,

- 25 D Arch München. 17.4.1730 Taufpate in der Au, 10.7.1732 Taufpate in der Au, 1.3.1736 Taufpate in der Au, 28.9.1736 Taufpate in der Au, 27.11.1736 Taufpate in der Au, 4.2.1738 Taufpate in der Au, 19.3.1742 Taufpate in ULF München, 16.8.1746 Trauzeugen in St.Peter München, 28.6.1747 Taufpate in ULF München.
- 26 D Arch München. Eva Maria geb. 22.12.1725 in der Au, gest. am 30.7.1741 (St.Peter, Rindermarkt)
- 27 D.Arch München. Maria Josepha geb. 17.1.1736 in der Au, verh. am 9.7.1759 mit Joseph Fortunat Rechthaler, Kurfürstliche Hoflakai. Gest. 13.10.1761 München ULF.
- 28 Vgl. Michael Schattenhofer, Das alte Rathaus in München, München 1972, S. 242
- 29 9.12.1735
- 30 Das Dekret ist nicht auffindbar, wohl aber die Meldung an den Obristhofmeister.
StAObb HR 282/142
Stadtarchiv München, Ratsprotokoll 1736/ I fol 122, Mitteilung an den Rat der Stadt.
- 31 StAObb HR II 190
- 32 D Arch München, Taufbuch St.Karl Borromäus in der Au von 1733/1761, Fol. 123
- 33 Archiv der Marianischen Männerkongregation München, Kongregationsmitgliederliste 1610 ff
- 34 D Arch München, Taufbuch von St.Karl Borromäus in der Au 1733/1761, fol. 203
- 35 Vgl. Peter Volk, a.a.O. S. 17 und Anm. 36
- 36 D Arch München, Kirchenmatrikel von St. Peter
- 37 Häuserbuch München, Band IV, München 1966, S. 220
- 38 Vgl. Karl Spengler, Theatrum der vornehmsten Kirchen, Clöster, Pallaest und Gebeude in Churfürstlicher Residentz Stadt München (nach J.Stridbeck d.J.), München 1966, Testband S. 13
- 39 StAObb HR 282/142
- 40 DArch München, Matrikel von St.Peter

- 41 Norbert Lieb, Diessen am Ammersee, Kl.Kunstführer Nr. 30
6. Aufl. München/Zürich 1973, S.3
- 42 Ich folge hier der üblichen Benennungsweise "Kirchen-
väter" eine feste Trennung gab es in der damaligen
Zeit noch nicht und auch der Kirchenchronist Joseph
Dall'Abaco benutzt abwechselnd die Formulierungen
"Kirchenväter" und "Kirchenlehrer".
Vgl. auch: Engelbert Kirschbaum, Lexikon der christ-
lichen Ikonographie, II. Band, Rom/Freiburg/Basel/Wien
1970, S. 530
- 43 Tod, Grablegung, Auferstehung
- 44 Bayerische Landesamt für Denkmalspflege, Akt Diessen
- 45 Vgl. Wilhelm Theodor Auer, Die Klosterrpfarrkirche zu
Dissen am Ammersee, Dießen 1964, S. 56
- 46 Joseph Anton Hugo, Chronik des Marktes und der Pfarrei
Diessen, Diessen 1901
- 47 Vgl. W.Pape, Griechisch-Deutsches Handwörterbuch, II.
Band, Braunschweig 1914, S. 1134
- 48 Vgl. N.Lieb, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen,
München 1969, 3. Aufl. S. 65 f
- 49 Vgl. Joseph Braun, Tracht und Attribute der Heiligen
in der deutschen Kunst, Stuttgart 1964, Sp. 108 ff
- 50 Vgl. Kirchenväteraltar von Michael Pacher, München,
Alte Pinakothek
- 51 Vgl. J.Braun, a.a.O. Sp. 306
- 52 Wilhelm Messerer, Kinder ohne Alter, Regensburg 1962,
S. 32 ff
- 53 Rom, Sa. Maria dell'Anima, Grabmal van den Eynden
- 54 Vgl. J.Braun, a.a.O. Sp. 333
- 55 Vgl. Heinrich Wölfflin, Ober das Rechts und Links im
Bilde, in: Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1940,
S. 82 ff
- 56 Vgl. E.Kirschbaum, Lexikon der christlichen Ikono-
graphie, a.a.O. II. Band, S. 530
- 57 Vgl. Lexikon für Theologie und Kirche

- 58 Vgl. Anselm Schott, Römisches Meßbuch, Freiburg 1934
S. 554
- 59 Michael Petzet hat folgende Reihenfolge vorgeschlagen:
Gregor, Augustinus, Ambrosius und Hieronymus; in: Die
Füssener Bildhauerwerkstatt Anton Sturms im Oberallgäu,
in: Das Münster, 1964, S. 314 ff
- 60 Peter Halm sieht es bei Michael Pachters Kirchenväter-
altar als ikonographisch auffällige Tatsache an, daß
Augustinus den Ehrenplatz zur Rechten Gregors einnehme,
doch weisen auch mittelalterliche Beispiele keine Ver-
bindlichkeit auf, die P.Halms Aussage bestätigen könnte;
vgl. dazu die Tafel im Landesmuseum in Münster und Moretto
da Brescia im Frankfurter Städel.
Peter Halm, Der Kirchenväteraltar, Stuttgart 1957, S. 4
- 61 E.Kirschbaum, Lexikon der christlichen Ikonographie, a.a.O.
II. Band Sp. 536
- 62 Vgl. J. Braun, a.a.O. Sp. 333
- 63 Vgl. Andor Pigler, Barockthemen, Budapest 1956, Bd. I
S. 505
- 64 Größe ohne Rahmen: H 1,21 m, B 0,66 m
- 65 Vgl. W.T.Auer a.a.O. S. 55
- 66a Dieses Kapitel wird ausführlicher und übergeordnet für die
anderen Reliefs behandelt.
- 66 Vgl. J.Braun, a.a.O. Sp. 484
- 67 Markus 1, Vers 2, 3
- 68 Diesen Hinweis verdanke ich Heinz Jürgen Sauermost
- 69 Vgl. Jacobus de Voragine, Die Legenda aurea, Übersetzt
von Richard Benz, Köln 1969, S. 759
- 70 Vgl. Alessandro Algardi, Bernininachfolge (z.B. Altäre
in Sa.Agnese, Rom), Joseph Anton Feuchtmayer (z.B. St.
Gallen, Chorgestühl, Beichtstühle und Kreuzwegstationen
in Birnau), Werkgemeinschaft Ignatiusaltar des II Gesü,
Rom
- 71 Vgl. W.T.Auer, a.a.O. S. 54
- 72 Dieses Gemälde befand sich bereits damals im kurfürst-
lichen Besitz und wird dem Hofbildhauer nicht unbekannt
gewesen sein.

Vgl. Christian A. zu Salm/Gisela Goldberg, Altdeutsche Malerei, Katalog II, Alte Pinakothek, München 1963, S. 53

- 73 Albrecht Dürer, Das gesamte graphische Werk, München 1970, Bd. II, S. 1559
- 74 Albrecht Dürer, Das gesamte graphische Werk, a.a.O. Bd. I S. 331
- 75 Hans Burgkmair, Das Graphische Werk, Ausstellungskatalog Augsburg 1973, Nr. 16
Altar des Veit-Stoß-Kreises, Breslau, Maria Magdalenenkirche
Roger van der Weyden-Umkreis, München, Alte Pinakothek
- 76 Reallexikon zur Byzantinischen Kunst, Stuttgart 1971, Bd.II, Sp. 462 ff
- 77 Durch die Säkularisation ist die Bibliothek und auch das Bücherverzeichnis verlorengegangen.
- 78 W.T.Auer, Geschichte der Augustiner-Pröpste in Dießen, Dießen 1968
- 79 W.T.Auer, die Klosterpfarrkirche., a.a.O. S. 56
- 80 Bemerkenswert ist, daß der Programmentwerfer dieses Thema wählte, denn erst 1708 wurde das Fest der Unbefleckten Empfängnis Mariä von Papst Clemens XI. befohlen.
Vgl. W.T.Auer, die Klosterpfarrkirche, a.a.O., S. 54
- 81 Rom, S.Andrea della Valle, Cappella Ginnetti-Lancellotti
- 82 Rom, S.Luigi dei Francesi, Capella Contarelli
- 83 Ca. 5 cm Tiefe
- 84 Vgl. Rudolf Berliner, Johann Adolf Gaap, Fragmente zur Biographie eines Deutsch-Italienischen Metallkünstlers, in Münchner Jahrbuch d.b.K Neue Folge, 1952/53, S. 233 f
- 85 Vgl. Peter Dorner, Joseph Dall'Abaco (1718/1792) und seine Dießener Chronik, in Isar-Lech-Land 1971, Weilheim 1971, S. 9
- 86 1.Exemplar in Augsburg, Diözesanarchiv 126, 127, 128 und München, H.St.A, Di Lit 6 1/2
2.Ex. B.St.B. Cgm 1769/1770
3.Ex. Dießen
Vgl. P.Dorner, a.a.O., S. 6/7

- 87 Die Reinschrift Dall'Abacos, die bei der Akademie der Wissenschaften eingereicht und prämiert wurde, hat sich nicht mehr erhalten. Vgl. P.Dorner, a.a.O., S. 5
- 88 Vgl. Norbert Lieb, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, a.a.O. S. 170
N.Lieb, Diessen/Ammersee, a.a.O., S. 3
Georg Dehio/Ernst Gall, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Oberbayern, 4. Aufl., München/Berlin 1964, S. 286
- 89 Augsburg, Diöz.Arch. HS K 128, fol. 24
- 90 Im Pfarrarchiv Dießen befindet sich aus dieser Zeit nur ein Band über die Filialkirchen.
- 91 Joseph Anton Hugo, Chronik des Marktes und der Pfarrei Dießen, Dießen 1901, S. 93 aus unbekannter Quelle
- 92 P.Dorner, a.a.O. S. 11
- 93 Vgl. Wolfgang Braunfels, François de Cuvilliers, Diss. Bonn, Würzburg 1938, S. 92
- 94 W.Braunfels, a.a.O., S. 91
- 95 N.Lieb, Dießen/Ammersee, a.a.O., S. 12
- 96 Friedrich Wolf, François de Cuvilliers, München 1967, S. 48
- 97 N.Lieb, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, a.a.O. S.64
- 98 N.Lieb, Barockkirchen.., a.a.O., S. 61
- 99 N.Lieb, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen a.a.O., S. 36 und S. 38
- 100 Vgl. zur Planungsgeschichte: N.Lieb/Heinz Jürgen Sauermost, Münchens Kirchen, München 1973, S. 50
- 101 Vgl. Adolf Feulner/Theodor Müller, Geschichte der deutschen Plastik, München 1953, S. 550
- 102 StA0bb HR 232/133 fol. 118
- 103 G.K.Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon, Leipzig 1835/52 3. Bd., S. 544
- 104 W.T.Auer, Geschichte der Augustiner-Pröpste..a.a.O., S. 98
- 105 N.Lieb/H.J.Sauermost, a.a.O., S. 50
- 106 J.C.Lippert, Kurzgefaßte Nachricht von dem churbaierischen Hofbildhauer Herrn Johannes Straub, in: Augsburger Kunstblatt 1772, VII.Stück, S. 55

- 107 StA0bb HR 282/142
- 108 StA0bb HR 95/4
- 109 C.Giedion-Welcker, J.B.Straub, München 1922, S. 8
- 110 StA0bb HR II 190
- 111 D Arch München, Matrikel St. Karl Borromäus, Taufbuch 1733/1761, fol. 123 "pro tempore augensis"
- 112 D. Arch. Eichstätt, CM 18
- 113 Urfarn 1727
- 114 Kurt Steinbart, Johann Georg Greiff, Berlin 1935, S. 4
- 115 Heinrich Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels, II, München 1970, S. 176
- 116 C.Giedion-Welcker, a.a.O., S. 8
- 117 W.Braunfels, a.a.O., S. 91
- 118 Vgl. Trauben und Ähren bei den Jahreszeitdarstellungen im Schlafzimmer der Amalienburg und im Inneren Audienzzimmer der Münchener Residenz.
- 119 Max Hauttmann in Thieme/Becker, Künstlerlexikon, Leipzig 1913
- 120 Adolf Feulner, Skulptur und Malerei im 18. Jahrhundert in Deutschland, Handbuch der Kunstwissenschaft, Potsdam 1929, S. 57
- 121 Vgl. A.Feulner, Die Asamkirche in München, München 1932, S. 48
- 122 A.Feulner, Münchener Barockskulptur, München 1922, S.IV
- 123 Auf die an sich thematisch näherliegenden Asamschen Kirchenväter wurde bewußt verzichtet, da sie keine Freiraumskulpturen sind. Sie sind aufgrund der Altarkomposition mehr als blockhaftes Ganzes gesehen.
- 124 Gustav Barthel, Barockkirchen in Altbayern und Schwaben, München/Berlin 1960, S. 37
- 125 Oldřich J. Blažiček, Sochařství Baroku v Ceckách, Prag 1958, S. 305
- 126 Klosterkirche Doxan, Kreuzherrenkirche Prag, beide gegen 1710
- 127 Diesen freundlichen Hinweis verdanke ich Dr. Peter v . Bomhard

- 128 Jaromir Neumann, Das Böhmisches Barock, Odeon 1970, S. 50
- 129 J.Neumann, a.a.O., S. 50
- 130 Die Sodalenliste der Marianischen Kongregation weist Dietrich zumindest noch 1711 in Eichstätt nach. 1712 darf man als das Jahr seines Wanderschaftsbeginns ansehen.
D.Arch.Eichstätt CM 4
- 131 V.V.Stech, Die Barockskulptur in Böhmen, Prag 1959, S. 29 ff
- 132 V.V.Stech, a.a.O., S. 32
- 133 Vgl. J.Neumann, a.a.O., S. 57 ff
- 134 J.Neumann, a.a.O., S. 59
- 135 Erich Bachmann in: "Barock in Böhmen" München 1964, S. 158
- 136 Thieme/Becker, a.a.O., Leipzig 1924, 17.Bd. S. 58/59
- 137 Vgl. E.Bachmann, a.a.O., S. 158
- 138 E.Bachmann, a.a.O., S. 154
- 139 Gesichert seit 1726 als Hofkistler in der Herzog-Max-Burg.
StAObb HR 108 61/I
- 140 Alexander v. Reitzenstein/Herbert Brunner, Reclams Kunstführer, Bayern, Stuttgart 1966, S. 856
- 141 Diesen Hinweis verdanke ich Dr.P.v.Bomhard
- 142 Rudolf Kracher, St.Jakob Straubing, Kl. Kunstführer Nr.870 München/Zürich 1967, S. 10/11
- 143 D Arch München, Trauungsbuch ULF am 31.5.1733
- 144 StAObb HR 282/141
- 145 Vgl. Peter Volk in: Harald Keller, Die Kunst des 18.Jahrhunderts, PKG, Berlin 1971, S. 275
- 146 Vgl. Anne-Lise Elkan, Camillo Rusconi, mschr.Diss. Köln 1924, S. 67 ff
- 147 Thieme/Becker, a.a.O. Leipzig 1931, 25.Bd., S. 70
- 148 Thieme/Becker, a.a.O.Leipzig 1938, 32.Bd., S. 596
Thieme(Becker, a.a.O.Leipzig 1928, 22.Bd., S. 576
- 149 Z.B. Andrea Pozzo, Der Mahler und Baumeister Perspektiv..., Augsburg 1708/1711
Joachim von Sandrart, L'academia todesca della architettura, scultura e pittura, Nürnberg 1675

Domenico De Rossi, Raccolta di statue antiche e moderne
dat. in luce Rom 1704

Giovanni Giavomo De Rossi, Disegni di vari altari e
capelle nelle chiese di Roma Rom 1713

- 150 Ambrosius, Hieronymus im Dom von Siena, Lodovica
Albertoni, Theresa.
- 151 Rom, Galerie Borghese
- 152 Sigfried Asche, Balthasar Permoser und die Barockskulp-
tur des Dresdner Zwingers, Frankfurt/Main 1966 S. 299
- 153 Vgl. Arno Schönberger, Deutsche Plastik des Barock,
Königstein 1963, S. 12
- 154 Vgl. Anm. 24
- 155 Sigfried Asche stellt die Kirchenväter Permosers dem
Wesen nach in die Nähe der Dürerschen Apostel.
- 156 Vgl. N.Lieb in Lieb/Sauermost, a.a.O., S. 51
- 157 Eine Dissertation über barocke Fassungen befindet sich in
Bearbeitung.
- 158 Capella Raimondi, Capella Cornaro, Capella di Sa. Anna
- 159 Hierin liegt für den Lichteffect der Weißfassung ein
Hauptunterschied zu den Kirchenvätern in St. Peter, Mün-
chen.
- 160 Über die Wirkung des Lichts auf Skulpturen im Ablauf des
Tages vgl. auch: Carl Lamb, Die Wies, München 1964, S. 87 ff
- 161 Über Lichtführung in Rohr vgl: Gerhard Hojer, a.a.O.,
S. 19/20
- 162 Richard Hoffmann, Bayerische Altarbaukunst, München 1923,
S. 281
- 163 Fürstenfeldbruck ca. 1740/45, Dietramszell ca. 1745,
Rottenbuch ca. 1745/50
- 164 Vgl. N.Lieb in: Lieb/Sauermost, a.a.O., S. 51
- 165 Vgl. N.Lieb in: Lieb/Sauermost, a.a.O., S. 51
- 166 Reallexikon der Kunstgeschichte, VI. Bd. München 1973,
Sp. 507 f
- 167 Vgl. u.a. Waldsassen, Theatinerkirche München, Berg am
Laim, Indersdorf

- 168 Wien, Stephansdom, Kloster Lechfeld
- 169 Hugo Schnell, Der baierische Barock, München 1936,
S. 152 f
- 170 N.Lieb, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, S. 36
- 171 Vgl. Klosterkirche in Doxan, und Matthias Braun in
Staro Boleslno 1718
- 172 Vgl. Richard Hoffmann, Bayerische Altarbaukunst, S. 281
- 173 Andrea Pozzo, a.a.O. Figura 60
- 174 Vgl. N.Lieb, Barockkirchen..., S. 60
- 175 Vgl. R.Berliner, a.a.O., S. 233 ff
- 176 Vgl. R.Hoffmann, Der Altarbau im Erzbistum München und
Freising, München 1905, S. 137
- 177 Nur noch drei Evangelisten fragmentarisch erhalten
- 178 Balthasar Ableithner war ebenfalls in Rom gewesen
- 179 Heinrich Stern sieht hierin ihre Altertümlichkeit. Vgl.
H.Stern, Münchener Barockplastik, in: Münchener Jahrbuch
der bildenden Kunst, N.F. München 1932, S. 167
- 180 Vgl. Adolf Feulner/Theodor Müller, Geschichte der deutschen
Plastik, München 1953, S. 550
- 181 Vgl. Margarete Baur-Heinhold, Theater des Barock, München
1966, S. 136
- 182 Vgl. Eigen Abele, Der Dom zu Freising, München/Freising
1919, S. 36
- 183 Horst Stierhof, Zur ursprünglichen Gestalt des Choraltars
der Johann v. Nepomuk-Kirche in München, in: Münchener
Jahrbuch der bildenden Kunst, 1969, S. 379
- 184 Hl.Grab, Kreuzigung, Auferstehung. Geburt Christi kam
später dazu.
- 185 Bayerisches Landesamt für Denkmalspflege, Akt Dießen,
s.Anhang
- 186 Landesamt für Denkmalspflege, Schreiben vom 2.4.1903
- 187 R.Hoffmann, Altarbau., S. 226/227
- 188 Vgl. Jakob Mojs, Die Stiftskirche zu Rottenbuch, München
1953, S. 82 f

- 189 Vgl. P.Volk, in: Harald Keller, a.a.O., S. 301
- 190 Hohann Georg von Messerer wurde 1683 in Aibling geboren. Als Soldat zeichnete er sich unter Kurfürst Max Emanuel aus, mit dem er auch nach der Niederlage bei Höchstätt 1704 floh. 1715 Verwalter der Kurfürstlichen Militär-magazine, 1723 Kurfürstlicher Rat, 1728 Direktor und Oberkommissar der Kurfürstlichen Brauerei in Haag und kurz danach Ernennung zum Leiter sämtlicher Kurfürstlichen Brauereien in Bayern. Titel eines Wirklichen Hofkammerrats und damit Erhebung in den Adelsstand. Näheres bei P.Adalbert Brunner, Kirche und Kloster der Unbeschuhten Karmeliten in Reisach am Inn, Reisach 1932, S. 9 ff
- 191 Ich bediene mich der gebräuchlichen Schreibweise Urfarn. Vgl. A.v.Reitzenstein/H.Brunner a.a.O., S. 758, oder: P.v.Bomhard, Schloßkapelle Urfarn, mschrManuskript 1953
- 192 Kupferstich bei Michael Wening, I, Taf. 57 bei S. 72
- 193 P.v.Bomhard sieht in Schloß Urfarn sogar eine verkleinerte Nachbildung von Fürstenried. P.v.Bomhard, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim I., Rosenheim 1954, S. 195
- 194 Vgl. P.v.Bomhard, Die Kunstdenkmäler., S. 195
A.v.Reitzenstein/H.Brunner, a.a.O. S. 758
Zudem waren J.G.v.Messerer und J.B.Gunetzrhainer in München Nachbarn, Freundliche Mitteilung P.v.Bomhard.
- 195 Vgl. N.Lieb, Münchener Barockbaumeister, München 1941, S. 73;
P.v.Bomhard, Die Kunstdenkmäler., S. 195
- 196 Vgl. P.v.Bomhard, Schloßkapelle Urfarn, Danach bat J.G.v.Messerer in einem Schreiben vom 10.10.1722 an das Ordinariat Freising um Genehmigung der Kapelle, die bereits am 11.10.1722 erteilt wurde.
- 197 J.Anton Mayer/G.Westermayer, Statistische Beschreibung des Erzbistums München und Freising, II., Regensburg 1880, S. 765
Weiheurkunde, StA0bb KL 777/9
- 198 StA0bb KL 777/9, Ich benütze bei den wörtlichen Übernahmen die Transskription P.v.Bomhards in: Schloßkapelle Urfarn

- 199 Höhe: 165 cm; Breite 170 cm; Tiefe 48 cm.
- 200 StAObb KL 777/9 Inventar J.G.v.Messerers
- 201 StAObb KL 777/9
- 202 "Vor Vergoltung dieser Beeden Altären, dan fassung obiger
7 Vorstellungen, item vor 4 guett Vergolte leichter, Vnd
so vill Maykrüeg 547 fl 32 kr."
StAObb KL 777/9
- 203 Vgl. P.A.Brunner, a.a.O., S. 9 ff
- 204 Balthasar Augustin Albrecht (1687/1765) Hofmaler
- 205 Die Signatur ist an versteckter Stelle angebracht und nur
bei einer Zerlegung sichtbar. Bei der Restaurierung ist zwar
ein Foto von der Signatur gemacht worden, aber nicht gesagt
worden, wo sie sich befindet. Der Restaurator konnte dies-
bezüglich keine sichere Antwort mehr geben.
- 206 Vgl. P.v.Bomhard, Schloßkapelle Urfarn
- 207 Vgl. P.v.Bomhard, Die Kunstdenkmäler., S. 197
- 208 HStA FS 677^C
- 209 Im Folgenden wird der Altar als Kreuzaltar bezeichnet.
- 210 J.G.v.Messerer war zur Entstehungszeit des Gemäldes etwas
über 30 Jahre alt.
- 211 Solche Allusionen waren im italienischen Barock beliebt
und wurden von B.A.Albrecht öfter verwendet.
- 212 Während Dietrich die Schmerzhafte Muttergottes der Her-
zogspitalkirche frei nachempfunden, lehnt er sich kaum
an den Kruzifixus von T.Pader an. Nicht allein, daß das
Hüfttuch spiegelverkehrt angeordnet ist, auch sonst be-
steht kaum Verwandtschaft.
- 213 StAObb KL 777/9
- 214 Vgl. Torsten Gebhard, Die Herzogspital-Muttergottes in
München, in "Zwischen Donau und Alpen", Festschrift Nor-
bert Lieb, München 1972, S. 100 ff
- 215 Möglicherweise mußte Joachim Dietrich mit diesem Altar dem
Bauherrn erst eine Qualifikation für diese Aufgabe unter
Beweis stellen.
- 216 Freundliche Mitteilung von Herrn Friedrich W.Bracht

- 217 Alfred Stange/Leo Cremer, Alte Bilderrahmen, Darmstadt
1958, S. 36 ff
- 218 J. Anton Mayer, Statistische Beschreibung., I., Regens-
burg 1974, S. 183
- 219 Helene Voelcker, Die Baumeister Gunezrhainer, masch.schr.
Diss. München 1923, S. 60
- 220 Vgl. Johann v. Gierl, Schönbrunn, Freising 1882
Max Hauttmann, Der kurbayerische Hofbaumeister Josef
Effner, S. 145
Max Hauttmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in
Bayern, Schwaben und Franken 1550/1780, München/Berlin/
Leipzig 1921, S. 178
N. Lieb, Münchener Barockbaumeister, S. 118
- 221 Max Gruber, in: Amperland 1966, 3, S. 53
- 222 M. Gruber, Alte Dachauer Kunst, in: Heimatbuch Landkreis
und Stadt Dachau, 1971, S. 122 und 170
- 223 P. v. Bomhard, Die Kunstdenkmäler., S. 198
- 224 Freundliche Mitteilung von Herrn Falk Bachter
- 225 Für die Hilfe bei der Untersuchung der Fassung danke ich
Herrn Ulrich Schießl.
- 226 Gerade in dieser Zeit wandelte sich der Ornamentstil am
Münchener Hof erheblich, wenn man die Ahnengalerie oder
die erhaltengebliebenen Dekorationen der Reichen Zimmer,
wie sie unter Effner gestaltet wurden, mit denen in Schleiß-
heim vergleicht.
- 227 Vgl. hierzu die Sockelzone und die ungegenständlichen
Ornamentteile der Holzverkleidungen im Viktoriensaal von
Schleißheim.
- 228 StAObb KL 777/9
- 229 P. v. Bomhard, Schloßkapelle Urfarn
- 230 "Ordentliche Beschreibung, Wie vnd was weis die Einweichung
der Neuerbauten schloß Capellen ... ao: 1727 den 12. october"
StAObb KL 777/9
- 231 Beschwerden über die Verwendung der Hofschutzbefreiten bei
nicht höfischen Arbeiten von Seiten der Zünfte waren häufig.
Vgl. StAObb HR 120/107: Beschwerde der Kistler bei Karl
Albrecht vom 18.7.1727

- 232 Abgesehen von Urfarn noch bei den Kurfürstenzimmern, wo Dietrich die entscheidenden Hauptverzierungen auszuführen hat, und seine Werkstatt beim Törringpalais, das unter der Leitung Ignaz Anton Gunetzhainers aufgeführt wird.
- 233 Das Tabernakel stammt aus der Herzogspitalkirche in München, vgl. M.Gruber, die Hofmarkkirche von Schönbrunn, S. 53
- 234 Näheres über den abgebrochenen Bau bei: Richard A.L. Paulus, Der Baumeister Henrico Zuccalli, Straßburg 1912, S. 182 ff
- 235 J.A.Mayer/G.Westermayer, a.a.O. S. 497
- 236 Johannes Mayerhofer, Schleissheim, Bamberg 1890, S. 71
- 237 Vgl. M.Hauttmann, J.Effner, S. 182
- 238 StAObb HR 232/133
- 239 StAObb HR 232/133 fol. 118
- 240 StAObb HR 232/133 fol. 118
- 241 StAObb HR II 26 fol. 221; Kurt Steinbart, Johann Georg Greiff, Berlin 1935, S. 3/4 und Anm. 44
- 242 Landkreis Bad Tölz, Oberbayern
- 243 Vgl. Josef Zimmermann, Reutberg, Kl.Kunstführer Nr. 116 München/Zürich 1968, S. 5
- 244 Vgl. G.Dehio/E.Gall, a.a.O., S. 245
- 245 Vgl. J.Zimmermann, a.a.O., S. 10
- 246 Wohl spätes 18. Jahrhundert
- 247 Vgl. P.Sigfried Grän OFM, Franziskanerkirche Bad Tölz, Kl.Kunstführer Nr. 762, München/Zürich 1962, S. 4
- 248 Vgl. J.Zimmermann, a.a.O., S. 10
- 249 Vgl. J.Braun, a.a.O. Sp. 493/494
- 250 Damit bestände mit Schönbrunn, Urfarn und Dießen zum viertenmal eine Werksgemeinschaft Albrecht/Dietrich
- 251 Hierin wäre der Gekreuzigte mit dem der Herzogspitalkirche gleich, doch schließen die übrigen Unterschiede eine bewußte, enge Anlehnung aus. Es handelt sich hier wohl nur um eine gewisse Variation des gleichen Themas.

- 252 Durch die bessere Fassung allerdings deutlicher hervorgehoben als in Urfarn.
- 253 Abb. bei Barbara Heine, Tiepolos Dreifaltigkeitsbild in der Klosterkirche zu Nymphenburg, in Pantheon, JG. XXXII, II, München 1974, S. 147
- 254 A.Mayer/G.Westermayer, a.a.O. S. 528
- 255 Luise Hager/Heinrich Kreisel, Nymphenburg, München 1938, S. 49
- 256 Freundliche Auskunft Dr. Michael Grünwald
- 257 Stich bei Michael Wening, abgebildet in L.Hager, Nymphenburg, München o.J., S. 9
- 258 Eine Filialkirche von St. Maria Magdalena war die Institutskirche der engl. Fräulein.
- 259 Karl-Ludwig Lippert erwähnt die Schloßkapelle garnicht: Giovanni Antonio Viscardi, Studien zur Entwicklung der barocken Kirchenbaukunst in Bayern. München 1969.
- 260 Durch die Einlagerung einer Orgel ist die Besichtigung des Altares zur Zeit nur bedingt möglich.
- 261 H St A Fürstensachen 780^a fol. 20
Fürstensachen 780^h fol. 140
- 262 Möglicherweise handelt es sich bei der von Karl Trautmann erwähnten Zahlung von 756 Gulden für "nacher hof, dann nacher Amalienburg verfürttigt unterschidtlicher Arbeith" auch um den Altar, was mit dem Jahr 1740 ungefähr in Einklang zu bringen wäre.
Otto Aufleger/Karl Trautmann, Amalienburg, 2.Aufl. München 1895, S. 7
- 263 Martin von Deutinger, Die älteren Matrikeln des Bistums Freising, München 1949, I, S. 429
"Adest in ea unum altare honoribus sanctae Magdalенаe dedicatum"
- 264 B.St.B. Clm 1756 fol. 21
Eine eingehende archivalische Bearbeitung dieses Altares, auf die sich dieses Kapitel stützt, bei Wilhelm Kückler, Das alte Franziskanerkloster in München, München 1963, S. 62/63

- 265 Vgl. Joseph Pichler, Die Marianische deutsche Kongregation, München 1910, S. 88
- 266 HStA Franc.lit. Nr. 309 fol.108'
- 267 W.Kücker, a.a.O., S. 63
- 268 Vgl. J.Pichler, a.a.O., S. 88
- 269 Von Rittershausen, Die vornehmste Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München, München 1787, S. 135
- 270 Vgl. J.Pichler, a.a.O., S. 88; Foto in P.Anton Koerbling S.J./Hugo Schnell, Der Bürgersaal in München, Kl.Kunstführer, Nr. 95, München 1954, S. 5
- 271 W.Kücker, a.a.O., S. 62
- 272 Archiv der Marianischen Kongregation, Inventar von 1865
- 273 Vgl. Foto vor der Zerstörung
- 274 v.Rittershausen, a.a.O., S. 135
Lorenz v.Westenrieder, Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München, München 1783, S. 184
Felix Joseph Lipowsky, Baierisches Künstlerlexikon, I, München 1810, S. 50 f
- 275 Ruth Johnen, Roman Anton Boss, in: Münchener Jb.d.b.K., NF, XII, München 1937/38, S. 317
- 276 geb. 31.12.1730
- 277 Die Photographie vor dem Kriege verdanke ich Dr.P.v.Bomhard
- 278 B.St.B. Franc.lit. Nr. 309, fol. 158: "Reparatio Altaris Matris Dolorosae"
- 279 Von Interesse mag die Wertschätzung sein, die diese Kreuzigungsgruppe noch in der 2.Hälfte des 19.Jahrhunderts genoß. Ihr Schätzwert von 400 Gulden nimmt sich gegenüber dem Hochaltar Faistenbergers mit 1000 Gulden nicht gering aus. Archiv der Marianischen Kongregation, Inventar von 1865
- 280 Inventarnummer 7750
- 281 Vgl. Th.Demmler, Staatliche Museen zu Berlin, Die Bildwerke des deutschen Museums, III, Berlin/Leipzig 1930, S. 414/415
- 282 Eine weitergehende Aufklärung der Provenienz war bislang nicht möglich

- 283 Für ihre freundliche Unterstützung danke ich Fräulein Eva Mühlböcher.
Acta betr. Erwerbung von Skulpturen und Abgüssen des Mittelalters und der Renaissance. Vol. 33
1. Juli 1916 - 31. Dezember 1918
Nr. F. 1402/1916
München, den 2. September 1916
Rechnung
für Sr. Exzellenz Geheimrat Dr. Wilhelm Bode von G. Schuster, Bildhauer München Schwanthalerstr. 82
Einen St. Nepomuk, Rokoko und ein Tonrelief. Jodocus Verdis 5000 M
- 284 Es deutet nichts darauf hin, daß sich in den gefalteten Händen des Heiligen evtl. ein Kruzifix befunden hätte, auf das er blicken würde. Da man die ursprüngliche Aufstellung nicht kennt, ist es nicht ausgeschlossen, daß sich sein Blick auf eine neben ihm dargestellte Figur oder Szene bezog.
- 285 Vgl. J. Braun, a. a. O., Sp. 380 ff
- 286 Adolf Feulner, Bayerisches Rokoko, München 1923, Abb. 177, S. 132 und Berichtigung S. 212
- 287 A. Feulner, Ignaz Günther, München 1947, S. 37
- 288 Arno Schönberger, Ignaz Günther, München 1954, S. 37, Abb. E 15
- 289 (Katalog Berlin-Dahlem) Bildwerke der christlichen Epochen, München 1966, S. 132, Kat. Nr. 793
- 290 J. Dietrich wurde 1736 Hofbildhauer, I. Günther fast zwanzig Jahre später.
- 291 Rott am Inn, vgl. besonders dazu den "Engel der Demut" vom Altarauszug in Dießen
Neustift bei Freising, Mellersdorf
- 292 Auch A. Feulner macht auf diese nur entfernte Ähnlichkeit aufmerksam; vgl. A. Feulner, Ignaz Günther, S. 37
- 293 Nikolaus Barth, Die Michaelskirche in Berg am Laim, München 1931, S. 27
- 294 Nikolaus Barth konnte noch auf das Archiv zurückgreifen, das er sehr sorgfältig auswertete.

- 295 J.A.Mayer/G.Westermayer, a.a.O., S. 618
- 296 Matthias Seeanner, Die Glocken der Erzdiözese München und Freising, München 1913, S. 222
- 297 M.Seeanner vermutete dies zurecht, vgl. M.Seeanner, a.a.O., S. 221
- 298 Vgl. N.Barth, a.a.O., S. 58
- 299 Vgl. Carl Graf, Die St.Michaelskirche in München - Berg am Laim, 3.Aufl. Kallmünz 1962, S. 6
- 300 Die Pfarrei St. Michael konnte über den Verbleib dieser Glocke keine Auskunft geben.
- 301 Die Glocke wurde während des Krieges im Hamburger Hafen aufbewahrt und inventarisiert.
- 302 A.B.Erst 1748, Inv.Nr. 19/21/145 Glockenarch.Nürnberg
- 303 Lkr.Ebersberg, A.B.Erst 1730, Inv.Nr. 19/6/28 Glockenarchiv Nürnberg, die folgenden Inventarnummern gelten ebenfalls für das Glockenarchiv Nürnberg
- 304 Lenggries, 1751, Inv.Nr. 19/4/74 B
Grafrath 1741, Inv.Nr. 19/10/185 B
Hohenburg 1741, Inv.Nr. 19/4/70 B
- 305 Vgl. Frank Tilman Leusch, Joseph Anton Feuchtmayers figurale Reliefs für den Glockenschmuck, Diss. München 1973, masch.schr., S. 2 f
- 306 Inv.Nr. 19/17/199
- 307 7,5 cm x 12 cm
- 308 Vgl. Relief des Markus oder des Lukas
- 309 Richard Benz, Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine, Köln 1969, S. 236 ff
- 310 In seiner Form und der Art der Überschneidung sowie der einen flankierenden Säule erinnert der Altar an die Anordnung bei dem Marienbild im Dießener Lukasrelief.
- 311 Vgl. A.Schönberger, a.a.O., S. 59 ff
- 312 F.T.Leusch, a.a.O.
- 313 Da diese Spezialforschung im oberbayerischen Raum noch in den Anfängen steckt, darf man noch einige kunsthistorisch interessante Entdeckungen erwarten.

- 314 Da es sich bei den Reliefs von J.J.Dietrich um Spezialaufträge für Berg am Laim handelte, kann man nicht annehmen, daß die gleichen Modelle bei anderen Glocken wieder verwendet wurden.
- 315 Ernest Geiß, Geschichte der Stadtpfarrei St.Peter in München, München 1868, S. 129
- 316 seit der Restauration ist das Chorgestühl nur noch einreihig
- 317 Vg. Ernst Michalski, Joseph Christian, Leipzig o.J., S. 12
- 318 Vgl. Michael Hartig, Bestehende mittelalterliche Kirchen Münchens, Augsburg 1928, S. 81
Adalbert Schulz, Die St.Peterskirche zu München, München 1932, S. 31
- 319 Z.B. Bamberg, St.St.Stephan
- 320 Vgl. Norbert Knopp, Die Frauenkirche zu München und St.Peter, Stuttgart 1970, S. 28
- 321 Z.B. an der ehemaligen Fassade des Palais Piosasque de Non. Über Emblemgehänge vgl.
Peter Pabst, Die Portale der Münchener Frauenkirche von Ignaz Günther, in, Beiträge zur altbayerischen Kirchengeschichte, Deutingers Beiträge 29, München 1975, S. 23 ff
- 322 Vgl. W.Braunfels, a.a.O., S. 3 f
- 323 StAObb HR 282/41 fol. 8
- 324 StAObb HR 95/4 fol. 100
- 325 Vgl. W.Braunfels, a.a.O., S. 52
Heinrich Kreisel, Die Kunstschreiner der Schloßeinrichtungen des Kurfürsten Max III. Joseph von Bayern im späten Rokoko, in: Münchener Jb.d.b.K., NF XIII, München 1938/39, S. 167
- 326 M.Hauttmann, Effner, S. 38 ff
M.Hauttmann, Münchens Kunstleben im 18. Jahrhundert, mschr. München 1909/10
- 327 Vgl. M.Hauttmann, Effner, S. 45
- 328 Vgl. Karl Trautmann, in, Otto Aufleger/K.Trautmann, Die Reichen Zimmer der Münchener Residenz, München 1893, S. 7
"Als oberster Leiter des Hofbauamtes mag Effner wohl zu Rate gezogen worden sein, in technischen Fragen vielleicht

auch Gunezrhainer, der als Bauingenieur fungierte, aber die Innenausstattung, und in ihr liegt ja der Schwerpunkt der künstlerischen Leistung bei den Reichen Zimmern, war ausschließlich in Cuvilliés Hand und zwar so ausschließlich, daß, als man über den Fortgang der Schnitzarbeiten des Bildhauers Mirofsky in diesen Gemächern vom Bauamte Bericht einforderte, Effner erwiderte, er habe "von dem mit dem Hofkistler Mirofsky seiner arbeit halber geschlossenen accord keine wissenschaft", könne also nicht sagen, "was etwan derselbe hierüber Verfertigt und schin zu fordern haben moechte", und gebe es daher anheim, ob man nicht den Hofbaumeister Cuvilliés, "welcher sowoll vmb des Miroffski errichten Contract, als dessen hieryber verfertigte arbeit alle auskhonfft zu geben wais, vf einen beliebigen Tag zu Churfürstlich hochlöblicher Hofkammer Citieren vnd sohin die von besagten Miroffski stellente präetension nottirfftig vndersuechen" und dessen Arbeit durch "erfahrene Persohnen" schätzen lassen wolle."

- 329 StAObb HR II 26 fol. 57 "So haben Ihro churfrtl: Drtl: in höchster Persohn in beysein dero Paumaisters Couvillie.."
- 330 M.Hauttmann, Effner, S. 65/66
- 331 StAObb HR 108/61/I Kontrakt über das Spiegelkabinett
- 332 Vgl. Anm. 325
Vgl. auch später beim Schlöbchen Neuberghausen die Mitteilung: "Zwei Rahmen von Dietrich entworfen von "Grien ausgeführt" Es handelt sich hier um Nikolaus Dietrich. Angabe bei: Helene Voelcker, a.a.O., Anm. 223
- 333 Vgl. P.Volk, a.a.O.
- 334 Vgl.M.Hauttmann, Effner, S. 53
- 335 Ober Aegid Verhelst vgl. D.Dietrich, a.a.O. und P.Volk, a.a.O., S. 111 ff.
- 336 Vgl. P.Volk, a.a.O., S. 19 und S. 10; danach schreibt Effner: "ist mir...zwar der oberbilthauer Groff,...nit immediatē untergeben, iedoch daß ich ... seine under handen habende arbeiten zu zeiten nachsehen, und hieryber bey Churfürstlichen Durchlaucht oder dero Cammer Directorn pflichtmessige Erinderung ablegen solle"
- 337 Vgl. P.Volk, a.a.O., S. 17

- 338 An Möbeln wurden allerdings erhebliche Ankäufe aus Paris getätigt.
- 339 Vgl. P.Volk a.a.O., Anm. 15 und Heinrich Stern, a.a.O. S. 175 ff.
- 340 StAObb HR 110/63/III fol. 461 Dekret, HR 110/63/I fol. 121 Kopie des Dekrets
- 341 StAObb HR II 24
- 342 Vgl. StAObb Lustgebäuderechnungen
- 343 StAObb HR 110/61/I fol. 128
- 344 StAObb HR 110/63 Schreiben von 1732, nach dem er bereits seit über 1 1/2 Jahren den Stadel vor dem Schwabinger Tor hat.
StAObb HR 120/107 In einem Schreiben vom 28. Februar 1730 wird Johann Adam Pichler als "der Hofkistler auf der Schanz bei dem Schwabinger Tor" titulierte.
- 345 Vgl. M.Hauttmann, Effner, S. 101
- 346 Vgl. M.Hauttmann, Effner, S. 171.
Johann Michael Heckher wird verschieden als Hofkistler in Nymphenburg oder Hofkistlerpalier titulierte.
- 347 Die bei L.Hager und H.Kreisel angegebene Anstellungszeit am bayerischen Hof seit 1746 ohne Quellenangabe ist irrig. In einem Brief an den Kurfürsten schreibt Hörspurger: "...Euer churfrtl: Drtl: haben in dem unterm 29.10.ao.1736 in dem gdist mir ertheilten Decret.." und eine genauere Spezifizierung erhalten wir in einem weiteren Brief von ihm: "Euer churfrtl: Drtl: haben wir aus hechster Gnade unterm 11.May ao. 1737 den Kistler und Schloßdienerdienst zu Nymphenburg gegen Eheschließung des verstorbenen Kistlers hinterlassenen Wittib Maria Anna Höckherin.." StAObb HR 198/10
- 348 StAObb Hr. II 25 fol. 61 und 66, das gleiche ist auch für die Amalienburg bezeugt.
- 349 Vgl.M.Hauttmann, Effner, Anm. 106
- 350 StAObb HR 232/133 fol. 112, 112'
- 351 Vgl. L.Hager, Nymphenburg, München o.J., S. 42
- 352 H.Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels II, München 1970, S. 144

- 353 Als frühestes Zeugnis für seinen Aufenthalt in der Herzog-
Max-Burg konnte ich ein Schreiben vom 22.10.1726 finden,
in dem es um Brennholz und Licht geht.
StAObb HR 108/61/I
- 354 StAObb HR 108/61/I
- 355 D Arch München, Heiratsbuch ULF
- 356 D Arch München Sterbematrikel ULF
- 357 frdl. Auskunft P.v.Bomhard
- 358 StAObb HR 120/108
- 359 StAObb HR 108/61/I
- 360 frdl. Auskunft P.v.Bomhard
- 361 R.Kracher, a.a.O., S. 10 f.
- 362 StAObb HR 283/191
- 363 Stadtarchiv München Steuerbuch 1740
- 364 StAObb HR 283/191
- 365 Erlaubnis vom 6.8.1760, StAObb HR 283/191
- 366 Vgl. Fritz Himmermann, Wallfahrtskirche Maria Kappel,
Kl.Kunstführer Nr. 572, München/Zürich 1952, S. 7
- 367 StAObb HR 120/107
- 368 L.Hager, Schleißheim, Amtlicher Führer, München 1965
S. 44
- 369 O.Aufleger/K.Trautmann, Amalienburg, München 1895, S. 7
Zitat aus unbekannter Quelle
- 370 StAObb HR 25/89
- 371 StAObb HR II 29 fol. 54
- 372 P.Volk, a.a.O., S. 120
- 373 StAObb HR 110/63
- 374 StAObb HR 282/61/III
- 375 StAObb HR 118/61/III
- 376 StAObb HR 108/61/I
- 377 Diese detailgetreue Aufschlüsselung ist erhalten:
StAObb HR 120/107 und HR 110/63/I fol. 114 ff.

- 378 StAObb HR 120/107 Bericht vom 19. Februar 1730
- 379 StAObb HR 108/61/III
- 380 StAObb HR 110/63/II fol. 554 ff
- 381 StAObb HR 282/142
- 382 GHA 1712 K I 1, ein weiterer Mitarbeiter Namens "Joseph Mirens"?? wurde beruflich nicht spezifiziert und ist mir unbekannt, möglicherweise ist J.Geerstens gemeint.
- 383 StAObb HR II 19 Bd. 1 "Bildhauer und Kistlergesellen"
- 384 StAObb HR 458/21
- 385 Vgl. W.Braunfels, a.a.O., S. 60
- 386 Vgl. StAObb HR 108/61/I
- 387 Vgl. allgemein über die Reichen Zimmer der Residenz:
O.Aufleger/K.Trautmann, a.a.O.
A.Feuler, Das Residenzmuseum in München, München 1922, S. 28 ff
Christian Haeutle, Die königliche Residenz in München, Leipzig 1883, S. 102 ff.
M.Hauttmann, Münchens Kunstleben im 18.Jh., S. 89 ff.
W.Braunfels, a.a.O., S. 59 f
F.Wolf, a.a.O., S. 37 ff
- 388 StAObb HR 282/141 fol. 8
- 389 StAObb HR 282/142 fol. 6
- 390 Vgl. H.Kreisel/Hans Thoma, Residenz München, Amtlicher Führer, München 1937, S. 113/114
- 391 Vgl. Herbert Brunner/G.Hoer, Residenz München, Amtlicher Führer, München 1975, S. 69
- 392 O.Aufleger/K.Trautmann, a.a.O.
A.Feulner, Das Residenzmuseum
- 393 StAObb HR 120/107
- 394 StAObb HR 120/107
- 395 Vgl.M.Hauttmann, Effner, S. 157
- 396 H.Kreisel/H.Thoma, a.a.O. S. 116 und H.Brunner/G.Hoer, a.a.O., S. 70
- 397 Die Quelle dazu ist mir unbekannt.

- 398 Vgl. H.Brunner/G.Hojer, a.a.O., S. 81
- 399 GHA 1712 J 35 fol. 87
- 400 GHA 1712 J 35 fol. 85
- 401 StAObb HR 108/61/I
- 402 O.Aufleger/K.Trautmann, a.a.O., S. 9
- 403 Der Raum wurde früher auch das "Roth Laciert Cabinet" genannt.
- 404 Der Kontrakt selber war nicht auffindbar, wohl aber der genaue Bericht darüber in den Lustgebäuderechnungen.
- 405 StAObb HR II 26 fol. 57
- 406 StAObb HR II 26 fol. 69
- 407 Vgl. H.Brunner/G.Hojer, a.a.O. S. 72
- 408 Vgl. Dießen, Urfarn, Schloßkapelle Nymphenburg und Chorgestühl St.Peter
- 409 StAObb HR 108/61/I
- 410 StAObb HR II 26 fol. 57, 58
- 411 Vgl. Allemein Über die Amalienburg:
O.Aufleger/K.Trautmann, Amalienburg, München 1895
M.Hauttmann, Münchens Kunstleben im 18. Jahrhundert, mschr. München 1909/10, S. 100 ff
W.Braunfels, a.a.O., S. 61
F.Wolf, a.a.O., S. 45 ff.
L.Hager, Nymphenburg, München o.J., S. 44 ff.
- 412 StAObb HR II 26 fol. 190
- 413 Stadtarchiv München, Trautmann-Nachlaß, dort Angabe aus unbekannter Quelle. Der Quellennachweis für die etwas differierende Summe von 2703 Gulden fehlt auch bei L.Hager, Nymphenburg, S. 49
- 414 O.Aufleger/K.Trautmann, Amalienburg, S. 7
- 415 M.Hauttmann, Münchens Kunstleben, S. 104
- 416 Vgl. Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1959, S. 178
- 417 Vgl. Ovid, Metamorphosen, 2. Buch, Vers 425
- 418 Vgl. Ovid, Metamorphosen, 2. Buch, Vers 414

- 419 Nicht nur in der Thematik, auch in der analogen Anordnung bei einem Relief mit einer Liebesszene Zeus muß hier auf die Ausgestaltung des Schlafzimmers im Hôtel de Soubise Paris hingewiesen werden. Abb. bei Michel Fleury, Alain Erlande-Brandenburg, Jean-Pierre Babelon, Max und Albert Hirmer, Paris, München 1974, S. 260
- 420 Für Hinweise über das Programm danke ich Veit Loers
- 421 L.Hager, Nymphenburg, München o.J., S. 44 ff
M.Hauttmann, Münchens Kunstleben, S. 100 ff
Vgl. auch Anm. 411
- 422 Ich konnte die Putten in keiner einleuchtenden Beziehung zum Element Erde sehen und keine Grundlage für ein weiteres Programm erkennen.
- 423 Auf eine Anspielung auf Herkules deutet sonst nichts hin.
- 424 Als mögliches Porträt auf dem Medaillon erscheint die Zeichnung zu unpräzise.
- 425 Eine im 18.Jh. übliche Vertauschung. Frdl. Hinweis V.Loers
- 426 Eine Bedeutung, die sich aus der Gruppierung dieser drei Götter ergeben könnte, habe ich nicht feststellen können.
- 427 L.Hager, Nymphenburg, S. 49
- 428 Zu dem gleichen Ergebnis kam auch Dagmar Dietrich.
- 429 Vgl. das figürliche Relief im Palais Portia
- 430 L.Hager, Nymphenburg, S. 50
N.Lieb, München, Die Geschichte seiner Kunst, S. 186
- 431 Dieses würde auch mit dem Preis von 500 Gulden in Einklang zu bringen sein, da J.Geerstens als Vergolder sicherlich auch die Silberfassung selbst ausgeführt hatte.
- 432 H.Brunner/G.Hoyer, a.a.O., S. 92. Danach ging die Ausstattung im 19.Jahrhundert verloren. Die Quelle für eine ursprüngliche Datierung der Räume auf 1730, die schon der Führer von 1937 angibt, ist mir unbekannt. Diese Datierung nähme eine gleichzeitige Ausstattung der Reichen und Gelben Zimmer an, was äußerst unwahrscheinlich ist.
- 433 O.Aufleger/K.Trautmann, Die Reichen Zimmer, S. 11 aus unbekannter Quelle
- 434 Helene Voelcker, a.a.O. Anm. 231 "Diese von Cuvilliers ent-

worfenen Zimmer wurden aber nach dem Tode Kaiser Karl Albrechts gleich wieder abgebrochen und die fertigen Holzarbeiten von Joh.Mich.Schmid durch Gunezrhainer in den Kurfürstenzimmern "appliziert".

- 435 Stadtarchiv München, Nachlaß Trautmann, Abrechnung Cuvilliés' vom 9.März 1754, Abschrift aus unbekannter Quelle.
- 436 Allgemeine Literatur zu den Kurfürstenzimmern.
H.Voelcker, a.a.O., S. 52 ff
W.Braunfels, a.a.O., S. 62
- 437 H.Voelcker, a.a.O., S. 53
- 438 StAObb HR 25/89
- 439 StAObb HR 25/89 (2)
- 440 StAObb HR 25/89 (2)
- 441 StAObb HR 25/89 (2)
- 442 StAObb HR 25/89 Nr. 51/52
- 443 H.Voelcker, a.a.O., Anm. 230
- 444 H.Brunner/G.Hojer, a.a.O., S. 31
- 445 Allgemeine Literatur zum Residenztheater
W.Braunfels, a.a.O., S. 61
F.Wolf, a.a.O., S. 71 ff
H.Brunner, Altes Residenztheater in München, München 1969
Hildegard Steinmetz/Johann Lachner, Das Alte Residenztheater zu München "Cuvilliéstheater", Starnberg, o.J.
- 446 H.Brunner, Das Alte Residenztheater, S. 28
- 447 J.C.Lippert, a.a.O., S. 59
- 448 Die beiden Atlanten der Kurfürstenloge zeigen große Ähnlichkeit mit den Kanzelatlantiden J.B.Straubs in Schäftlarn
- 449 Zum gleichen Ergebnis, mit Ausnahme der beiden Atlanten, gelangt auch Peter Steiner in: Johann Baptist Straub, S. 126 ff
- 450 StAObb HR 458/21 Die Aufschlüsselung dieser Aufgaben bei H.Brunner, Das alte Residenztheater, S. 18/19
- 451 StAObb HR 458/21 fol. 44
- 452 StAObb HR 458/21 fol. 9

- 453 StAObb HR 282/142 fol. 4
- 454 Natürlich kann J.Dietrich diese Arbeiten in der Hauptsache nur überwacht und vielleicht korrigiert haben.
- 455 Vgl. N.Lieb, München, Die Geschichte seiner Kunst, S. 210
- 456 StAObb HR II 28 fol. 66
- 457 Vgl. die Möbel im Erzbischöflichen Palais und Metropolitan Museum New York
- 458 Z.B. Portal des ehemaligen Palais Törring-Jettenbach, dessen Auftrag wohl J.Dietrich erhalten hatte, die Ausführung aber nach seinem Tode 1754 von N.Dietrich übernommen wurde.
- 459 H.Brunner, Das Alte Residenztheater, S. 55 ff
- 460 Die Dissertation von Gisela Vits kann hierüber auch keine Klärung bringen; Joseph Effners Palais Preysing, Frankfurt 1973, S. 58 ff und besonders S. 63 ff.
- 461 Allgemeine Literatur zum Palais Holnstein
W.Braunfels, a.a.O., S. 84/85
F.Wolf, a.a.O., S. 42 ff.
- 462 W.Braunfels, a.a.O., S. 85
- 463 J.C.Lippert, a.a.O., S. 55
- 464 Klar ersichtlich ist dies für Portitude, symbolisiert durch das Schwert, für die Iustitia als Iustitia divina durch das Auge Gottes im göttlichen Dreieck, für die Prudentia durch den Spiegel, um den sich die Schlange windet. Den Stab mit den Schwingen dürfen wir vielleicht als eine Allusion auf die Moderatio im Sinne von "Festina lente" ansehen.
- 465 Allgemeine Literatur zum Palais Portia:
Gesellschaft Museum, Festschrift zur Hundertjahrfeier, München 1902
W.Braunfels, a.a.O., S. 83
F.Wolf, A.a.O., S. 44
- 466 W.Braunfels, a.a.O., S. 83/84
- 467 Die Gesellschaft Museum in München, S. 21
- 468 G.Dehio/E.Gall, a.a.O., S. 28
- 469 W.Braunfels, a.a.O., S. 84. Diese Auskunft erhielt W.Braunfels von K.Trautmann ohne Angabe der Quelle; den wenigen gut erhaltenen Photographien nach zu urteilen, dürfte es sich mit Sicherheit um J.Dietrich gehandelt haben.

- 470 Später Theatinerstr. 11
- 471 W.Braunfels, a.a.O., S. 86
- 472 GHA 1712 K I 1
- 473 GHA 1712 J 13
- 474 GHA 1712 K I 1 und StAObb Familienarchiv Törring,
Konferenzprotokolle 1756 vom 15.9.1756
- 475 GHA 1712 J 13
- 476 Vgl. M.Schattenhofer, a.a.O., S. 242
- 477 Stadtarchiv München, Hochbauamt 100
- 478 Stadtarchiv München, Hochbauamt 100
- 479 StAObb HR 95/4 fol. 100
- 480 StAObb HR II 28 fol. 66
- 481 Für dieses Kapitel wichtige Literatur:
A.Feulner, Kunstgeschichte des Möbels, Berlin 1927
H.Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels II, S. 132 ff.
und 168 ff.
- 482 H.Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels II, S. 168
- 483 StAObb HR 110/63/1 fol. 128 ff.
- 484 P.Volk, a.a.o., S. 74 ff.
- 485 H.Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels II, S. 144
- 486 H.Kreisel, Die Kunstschreiner der Schloßeinrichtungen des
Kurfürsten Max III. Joseph., S. 170
- 487 StAObb HR II 25 fol. 60^r
HR II 26 fol. 69, 69^r
HR 108/61/1
- 488 StAObb HR 282(141 fol. 8 und HR II 26 fol. 57^r
- 489 H.Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels II, S. 172
- 490 H.Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels II, S. 172
- 491 H.Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels II, S. 173
- 492 H.Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels II, S. 176
- 493 A.Feulner, Eine Kommode nach Entwurf von Cuvilliers, in:
Festschrift E.W.Braun zum 60.Geburtstag, Augsburg 1931
S. 167 ff.

Hiermit ist zugleich eine Beziehung Dietrichs zum ehemaligen Münchener Palais Lerchenfeld gegeben, dessen Ausstattung sonst verschollen ist.

- 494 H.Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels II, Abb 447
- 495 A.Feulner, Eine Kommode., S. 167
- 496 Häuserbuch der Stadt München II, München 1960, S. 51
- 497 W.Braunfels, a.a.O., S. 83
- 498 H.Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels II, S. 172
- 499 H.Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels II, Abb. 427
- 500 W.Miroffsky war auch mit der Ausführung zweier Konsoltische für diesen Raum beauftragt. StAObb HR 108/61/I. Ob es sich um die gleichen handelt, läßt sich nicht mehr sicher überprüfen.
- 501 Vgl. H.Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels II, Abb. 228, 229
- 502 A.Feulner, Kunstgeschichte des Möbels, S. 506
- 503 StAObb HR 282/141 fol. 8
- 504 Vgl. allgemein zur Münchener Ornamentik unter J.Effner und F.Cuvilliers:
M.Hauttmann, J. Effner, S. 127 ff.
M.Hauttmann, Münchens Kunstleben im 18.Jh., S. 71 ff. und S. 89 ff.
W.Braunfels, a.a.O., S. 46 ff.
Hermann Bauer, Rocaille, Berlin 1962, S. 40
- 505 M.Hauttmann, Effner, S. 127 ff.
- 506 M.Hauttmann, Münchens Kunstleben im 18.Jh., S. 71 ff
- 507 M.Hauttmann, Münchens Kunstleben., S. 73
- 508 W.Braunfels, a.a.O., S. 49
- 509 M.Hauttmann, Münchens Kunstleben., S. 93
- 510 W.Braunfels, a.a.O., S. 46 ff
- 511 H.Bauer, a.a.O., S. 40
- 512 siehe Anm. 325 und 332
- 513 Vgl. Kapitel Über den Arbeitsablauf am Münchener Hof, S. 94 ff.

- 514 Vgl. S. 142
- 515 W.Braunfels, a.a.O., S. 48
- 516 Vgl. Kapitel über das Porzellankabinett, S. 107 ff.
- 517 Vgl. S. 157/158

Wichtigste zitierte und benutzte Literatur

- Abele, E.: Der Dom zu Freising, München/Freising 1919
- Asche, S.: Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers, Frankfurt/Main 1966
- Auer, W.T.: Die Klosterpfarrkirche zu Dießen am Ammersee, Dießen 1964
- Auer, W.T.: Geschichte der Augustiner-Pröpste in Dießen, Dießen 1968
- Aufleger, O./Trautmann, K.: Die Reichen Zimmer der Münchener Residenz, München 1893
- Aufleger, O./Trautmann, K.: Die Kgl.Hofkirche zu Fürstenfeld und die Klosterkirche zu Dießen, München 1894
- Aufleger, O./Trautmann, K.: Die Amalienburg im Kgl.Schloßgarten zu Nymphenburg, 2.Aufl. München 1895
- Aufleger, O./Trautmann, K.: Münchener Architektur des XVIII. Jahrhunderts, 2.Aufl. München 1895
- Ausstellungskatalog, Augsburg 1973, Hans Burgkmair, Das Graphische Werk
- Ausstellungskatalog, Brühl 1961, Kurfürst Clemens August
- Ausstellungskatalog, München 1958, Europäisches Rokoko
- Bachmann, E.: in: Barock in Böhmen, München 1964
- Barth, N.: Die Michaelskirche in Berg am Laim, München 1931
- Barthel, G.: Barockkirchen in Altbayern und Schwaben, München/Berlin 1960
- Bauer, H.: Rocaille, Berlin 1962
- Baur-Heinhold, M.: Theater des Barock, München 1966
- Beichele, A.: Eichstätter Künstler-Christian Handschuer, in: Heimgarten, Beilage zur Eichstätter Volkszeitung - Eichstätter Kurier, 1954, Nr. 25, 26 und 1955 Nr. 1/9
- Benz, R.: Die Legenda Aurea des Jacobus da Voragine, Köln 1969
- Berliner, R.: Johann Adolf Gaap, Fragmente zur Biographie eines Deutsch-Italienischen Metallkünstlers, in: Münchener Jb. d.b.K., Dritte Folge, 1952/53, S. 233 ff.
- Bildwerke der christlichen Epochen (Katalog Berlin-Dahlem) München 1966
- Blaẓiĉek, O.J.: Sockafstvi Baroku V Cechách, Prag 1958
- v.Bomhard, P.: Schloßkapelle Urfarn, mschr.Manus, 1953
- v.Bomhard, P.: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim I., Rosenheim 1954

- Braun, J.: Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1964
- Braunfels, W.: François de Cuvilliés, Würzburg 1938
- Bretagne, P.de: Réjouissances et fêtes magnifiques, qui se sont faites en Bavière l'an 1722, au amrriage de S.A.S. mon-seigneur le prince électoral etc... München 1723
- Brunner, A.: Kirche und Kloster der Unbeschuhnten Karmeliten in Reisach am Inn, Reisach 1932
- Brunner, H.: Altes Residenztheater in München, München 1969
- Brunner, H./Hojer, G.: Residenz München, Amtlicher Führer, München 1975
- Brunner, H./v.Reitzenstein, A.: Bayern, Reclams Kunstführer, Stuttgart 1966
- Dehio, G./Gall E.: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Ober-bayern, München/Berlin 1964
- Demmler, T.: Staatliche Museen zu Berlin, Die Bildwerke des deutschen Museums III., Berlin/Leipzig 1930
- Deutinger, M.: Die älteren Matrikeln des Bistums Freising, München 1849, I.
- Dietrich, D.: Aegid Verhelst, Diss.München 1972 maschschr.
- Dorner, P.: Joseph Dall'Abaco (1718/1792) und seine Dießener Chronik, in: Isar-Lech-Land 1971, S.3 ff., Weilheim 1971
- Elkan, A.-L.: Camillo Rusconi, mschr.Diss.Köln 1924
- Erdmannsdorffer, K.: Das Bürgerhaus in München, Tübingen 1972
- Feulner, A.: Münchener Barockskulptur, München 1922
- Feulner, A.: Das Residenzmuseum in München, München 1922
- Feulner, A.: Bayerisches Rokoko, München 1923
- Feulner, A.: Kunstgeschichte des Möbels, Berlin 1927
- Feulner, A.: Skulptur und Malerei des 18.Jahrhunderts in Deutschland, Handbuch der Kunstwissenschaft, Potsdam 1929
- Feulner, A.: Eine Kommode nach Entwurf von Cuvilliés, in: Festschrift E.W.Braun zum 60.Geburtstag, Augsburg 1931
- Feulner, A.: Die Asamkirche in München, München 1932
- Feulner, A./Müller, T.: Geschichte der deutschen Plastik, München 1953
- Forster, J.M.: Das Gottselige München, München 1895
- Gebhard, T.: Die Herzogspital-Muttergottes in München, in: "Zwischen Donau und Alpen", Festschrift Norbert Lieb, Mün-chen 1972, S. 100 ff.

- Geiß, E.: Geschichte der Stadtpfarrei St.Peter in München, München 1868
- Gesellschaft Museum, Festschrift zur 100-Jahrfeier, München 1902
- Giedion-Welcker, C.: Joahnn Baptist Straub, München 1922
- Gierl, J.v.: Schönbrunn, Freising 1882
- Graf, C.: Die St.Michaelskirche in München-Berg am Laim, Kallmünz 1962
- Gruber, M.: Die Hofmarkkirche von Schönbrunn, in: Amperland 1966, S. 51 ff.
- Gruber M.: Alte Dachauer Kunst, in: Heimatbuch Landkreis und Stadt Dachau, 1971
- Haeutle, Chr.: Geschichte der Residenz in München von ihren frühesten Zeiten bis herab zum Jahre 1777, Leipzig 1883
- Haeutle, Chr.: Die fürstlichen Wohnsitze der Wittelsbacher in München, I, Die Residenz, Bamberg 1892
- Hager, L.: Schleißheim, Amtlicher Führer, München 1965
- Hager, L./Petzet, M.: Nymphenburg, Amtlicher Führer, München 1969
- Halm, P.: Der Kirchenväteraltar, Stuttgart 1957
- Hartig, M.: Bestehende mittelalterliche Kirchen Münchens, Augsburg 1928
- Häuserbuch, München II, München 1960
- Häuserbuch, München IV, München 1966
- Hauttmann, M.: Münchens Kunstleben im 18.Jahrhundert, mschr. München 1909/10
- Hauttmann, M.: Der Kurfürstliche Hofbaumeister Joseph Effner, Straßburg 1913
- Hauttmann, M.: Joachim Dietrich, in: Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, IX., Leipzig 1913, S. 264
- Hauttmann, M.: Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken, 1550/1780, München/Berlin/Leipzig 1921
- Heigel, K.T.: Nymphenburg, Bamberg 1891
- Hoffmann, R.: Der Altarbau im Erzbistum München und Freising, München 1905
- Hoffmann, R.: Bayerische Altarbaukunst, München 1923
- Hojer, G.: Die frühe Figuralplastik Egid Quirin Asams, Diss. München 1964
- Hübner, L.: Beschreibung der kurbaierischen Haupt- und Residenzstadt München und ihre Umgebungen verbunden mit ihrer Geschichte, Bd. I, II, München 1803

- Hugo, J.A.: Chronik des Marktes und der Pfarrei Diessen, Diessen 1901
- Hunger, H.: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1959
- Jessen, P.: Das Ornament des Rococo, Leipzig 1894
- Johnen, R.: Roman Anton Boos, in, MÜNCHENER Jb.d.b.K., Neue Folge, München 1937/38, S. 281 ff
- v.Kietzell, E.: Werdenvels/Tilenburg, in: Aus der Spalter Heimat 1973, Landau 1973
- Kirschbaum, E.: Lexikon der Christlichen Ikonographie, II., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1970
- Knopp, N.: Die Frauenkirche zu München und St.Peter, Stuttgart 1970
- Koerbling, P.A./Schnell, H.: Der Bürgersaal in München, Kl. Kunstführer Nr. 95, München 1954
- Kraeher, R.: St.Jakob Straubing, Kl.Kunstführer Nr. 870, München / Zürich 1967
- Kraut, A.: Die Diessener Klosterkirche - ein Sakralbau von vollendeter, künstlerischer und ideeller Harmonie, in: Isar-Lech-Land 1962, Weilheim, 1962, S. 14 ff
- Kreisel, H.: Heiteres Rokoko - Die Amalienburg, München 1939
- Kreisel, H.: Die Kunstschreiner der Schloßeinrichtungen des Kurfürsten Max III. Joseph von Bayern im späten Rokoko, in: MÜNCHENER Jb.d.b.K., N.F. München 1938/39, S. 167 ff
- Kreisel, H.: Die Kunst des deutschen Möbels II, München 1970
- Kreisel, H./Thoma, H.: Residenz München, Amtlicher Führer, München 1937
- Lamb, C.: Die Wies, München 1964
- Leusch, F.T.: Joseph Anton Feuchtmayers figurale Reliefs für den Glockenschmuck, mschr.Diss. München 1973
- Lieb, N.: Münchener Barockbaumeister, München 1941
- Lieb, N.: München, München 1952
- Lieb, N.: Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, 3.Auf. München 1969
- Lieb, N.: München, Die Geschichte seiner Kunst, München 1971
- Lieb, N.: Dießen, Kl.Kunstführer Nr. 30, München/Zürich 1973
- Lieb, N./Sauermost, H.J.: Münchens Kirchen, München 1973
- Lipowsky, F.J.: Bairisches Künstler-Lexikon, München 1810
- Lippert, J.C.: Kurzgefaßte Nachricht von dem churbayerischen

Hofbildhauer Herrn Johannes Straub, in: Augsburger Kunstblatt 1772, VII. Stück, S. 53 ff

Lippert K.J.: Giovanni Antonio Viscardi, München 1969

Mayer J.A.: Statistische Beschreibung des Erzbistums München und Freising I, Regensburg 1874

Mayer, J.A./Westermayer, G.: Statistische Beschreibung des Erzbistums München und Freising, II, Regensburg 1880

Mayerhofer, J.: Schleissheim, Bamberg 1890

Messerer, W.: Kinder ohne Alter, Regensburg 1962

Michalski, E.: Joseph Christian, Leipzig o.J.

Mois, J.: Die Stiftskirche zu Rottenbuch, München 1953

Mois, J.: Die Beteiligung der Brüder Asam am Hochaltar der St. Peterskirche in München, in: Das Münster 1954, S. 175 ff

Nagler, G.K.: Neues allgemeines Künstler-Lexikon, Leipzig 1835 - 1852

Neuhofer, Th.: Rebdorf, Kl.Kunstführer Nr. 834, München/Zürich 1966

Neuhofer, Th.: Eichstätt, Gr.Kunstführer Nr. 15, München/Zürich 1969

Neumann, J.: Das Böhmisches Barock, Odeon 1970

Nicolai, F.: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, 6.Bd. Berlin/Stettin 1785

Oertel, F.: Schloß Nymphenburg, München 1899

Pabst, P.: Die Portale der Münchener Frauenkirche von Ignaz Günther, in: Beiträge zur altbayerischen Kirchengeschichte, München 1975, S. 11 ff

Paulus, R.: Der Baumeister Henrico Zuccalli am Kurbayerischen Hofe zu München, Straßburg 1912

Paulus, R.: Max Emanuel und die französische Kunst, in: Alt-bayerische Monatsschrift, 11, 1912, S. 130 ff

Petzet, M.: Die Füssener Bildhauerwerkstatt Anton Sturms im Oberallgäu, in: Das Münster 1964, S. 314 ff

Pichler, J.: Die Marianische deutsche Kongregation, München 1910

Pigler, A.: Barockthemen, I., Budapest 1956

Pozzo, A.: Der Mahler und Baumeister Perspectiv...., Augsburg 1708/1711

Reallexikon zur byzantinischen Kunst, II, Stuttgart 1971

Reallexikon der Kunstgeschichte, VI., München 1973

Rittershausen, J.S.: Die vornehmste Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München, München 1787

- zu Salm, C.A./ Goldberg G.: Altdeutsche Malerei II, Katalog Alte Pinakothek, München 1963
- Schattenhofer, M.: Das alte Rathaus in München, München 1972
- Schnell, H.: Der baierische Barock, München 1936
- Schönberger, A.: Ignaz Günther, München 1954
- Schönberger, A.: Deutsche Plastik des Barock, Königstein 1963
- Schulz, A.: Die St.Peterskirche zu München, München 1932
- Seeanner, M.: Die Glocken der Erzdiözese München und Freising, München 1913
- Spengler, K.: Theatrum der vornehmsten Kirchen, Clöster, Pal-laest und Gebeude in Churfürstlicher Residentz Stadt München, (nach Johann Stridbeck d.J.), München 1966
- Stange, A./Cremer, L.: Alte Bilderrahmen, Darmstadt 1958
- Stech, V.V.: Die Barockskulptur in Böhmen, Prag 1959
- Steinbart, K.: Johann Georg Greiff, Berlin 1935
- Steiner, P.: J.B.Straub, München 1974
- Steinmetz, H./Lachner, J.: Das Alte Residenztheater zu München "Cuvilliéstheater, Starnberg, o.J.
- Stern, H.: Münchener Barockplastik, in: Münchener Jb.d.b.K.N.F. München 1932, S. 162 ff
- Thoma, H.: Die Amalienburg, in: Das Bayerland 50.Jg. 1939 S. 82 ff
- Trautmann K.: Der Kurfürstliche Hofbaumeister Franz Cuvilliés d.A. und sein Schaffen in Altbayern, in: Monatsschrift des Historischen Vereins von Obb. Jg.IV, 1895, S. 86/89 und 100/136
- Vits, G.: Joseph Effners Palais Preysing, Frankfurt 1973
- Voelcker, H.: Die Baumeister Gunezrhainer, mschr.Diss.München 1923
- Volk, P.: Guillielmus de Grof, Diss. Frankfurt 1966
- Volk, P.: in: Die Kunst des 18.Jhs., Propyläen-Kunstgeschichte Berlin 1971, S. 270 ff
- Westenrieder, L.: Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München, München 1783
- WoECKel, G.P.: Studien zu Ignaz Günther, mschr.Diss. München 1949
- Wolf, F.: François de Cuvilliés, München 1967
- Wölfflin, H.: Ober das Rechts und Links im Bilde, in: Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1940, S. 82 ff

Zimmermann F.: Wallfahrtskirche Maria Kappel, Kl.Kunstführer
Nr. 572, München/Zürich 1952

Zimmermann, J.: Reutberg, Kl.Kunstführer Nr. 116, München/
Zürich 1968

Verwendete Abkürzungen

BStB: Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung
D.Arch.: Diözesanarchiv; GHA: Geheimes Hausarchiv München;
HStA: Hauptstaatsarchiv München; StAObb: Staatsarchiv für
Oberbayern München; Münchener Jb.d.b.K.: Münchener Jahrbuch
der bildenden Kunst

A n h a n g:

München, 12. Februar 1903

Die Kgl.Bayr. Zentral Gemäldegalerie Direktion

An das

Kgl.Staatsministerium des Inneren für Kirchen und Schulan-
gelegenheiten

Betreff Restaurierung des Hochaltarbildes in der Pfarrkir-
che zu Diessen.

Der Unterzeichnete, welcher den vorliegenden Fall nach gründ-
licher Untersuchung des Bildes und nach Vornahme der Versen-
kungsmanipulation vor seinen Augen genau kennt, ist in der
Lage, unter Hinweis auf seine Darlegungen an die Kgl.Regie-
rung von Oberbayern vom 28.Juli und 22.August 1902 folgen-
des zu erklären:

- I Die Entfernung des hl.Grabes hinter dem Hochaltar ist
aus Gründen der Feuergefahr in dem engen und schwer zu-
gänglichen Raum an und für sich notwendig.
- II Das Bezirksamt Landsberg erklärt am 15.August 1902 Nr.
3830 "Daß die Anschaffung eines neuen hl.Grabes ohnehin
bald notwendig werden würde," was bei dem halsbrecheri-
schen Zustande des Gerumpels nur bestätigt werden kann.
- III Die Erneuerung des hl.Grabes am damaligen Orte könnte
niemals gebilligt werden.
- IV Die Manipulation der sich alljährlich wiederholenden
Versenkung des Bildes ist die Hauptursache seiner schwe-
ren Schädigung.
- V Das Bild kann für längere Dauer nur dann hergestellt wer-
den, wenn die alljährlich und nicht leicht zu bewältigen-
de Bewegung des großen und schweren Bildes aufhört.
- VI Das Bild ist der Herstellung durchaus würdig, denn wäh-
rend der Künstler Balthasar Augustin Albrecht, geb. in
Berg am Würmsee 1687, in Rom und Venedig gebildet, dann
kurbayerischer Hofmaler gest. 1765 sogar galeriefähig ist
(Schleißheim Kat. Nr. 756, 757), wird das Diessener Bild,

gemalt 1738, als das beste seiner Werke bezeichnet:// Nagler Künstlerlexikon I S. 46 ff//: wozu noch kommt, daß es dem Stil der schönen Barockkirche, als gleichzeitig mit dem Umbau, wirkungsvoll und harmonisch entspricht.

VII Wenn die Kgl. Staatsregierung die Herstellung ex officio vergüt, so erwachsen dem Staate nur die Auslagen für Transport und Rentoilage, welche sich nach Einvernehmen der Beteiligten nicht über 310 M belaufen werden, wie in unserem Schreiben an die Regierung von Obb. vom 28. Juli 1902 dargelegt worden ist. Die Restauration wäre dann in dem hochräumigen Atelier des Prof. Hauser durch Assistent Bernatz in diesjähriger Verhängezeit katholischer Kirchen oder in einer späteren Fastenzeit unentgeltlich zu betätigen.

VIII Die Beurteilung des Neuen Grabes entzieht sich der diesseitigen Dienstberechtigung, doch darf ich erklären, daß die Anlage desselben in einer Seitenkapelle meiner Anregung entsprungen ist, und daß der dem Voranschlag beigefügte Entwurf ästhetischen Anforderungen mehr entspricht als die bisherige Theaterdekoration.

gez. Dr. v. Reber

Antwort 17. Februar 1903

Kgl. Bayr. Staatsministerium des Inneren für Kirchen und Schulangelegenheiten an die Regierungskammer des Innern von Oberbayern.

Man erklärt sich mit dem Bericht einverstanden und will beisteuern, wenn alles so gemacht wird, wie voriger Brief besagt.

gez. Freiherr v. Podewils

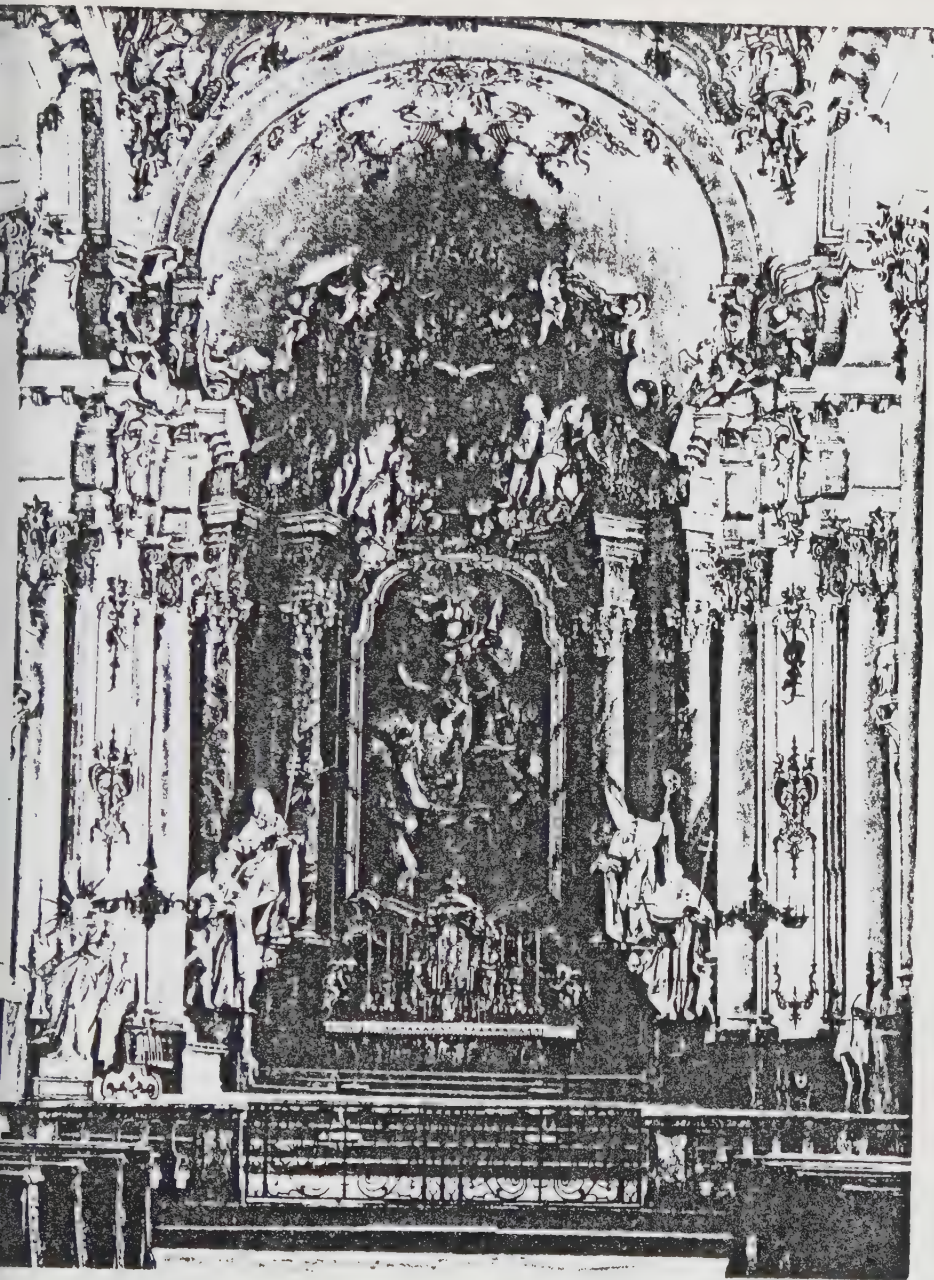
Brief an die Kgl. Regierung von Obb. München, 2. April 1903
Aussprechung für die Erhaltung des hl. Grabes, weil es selten geworden ist.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

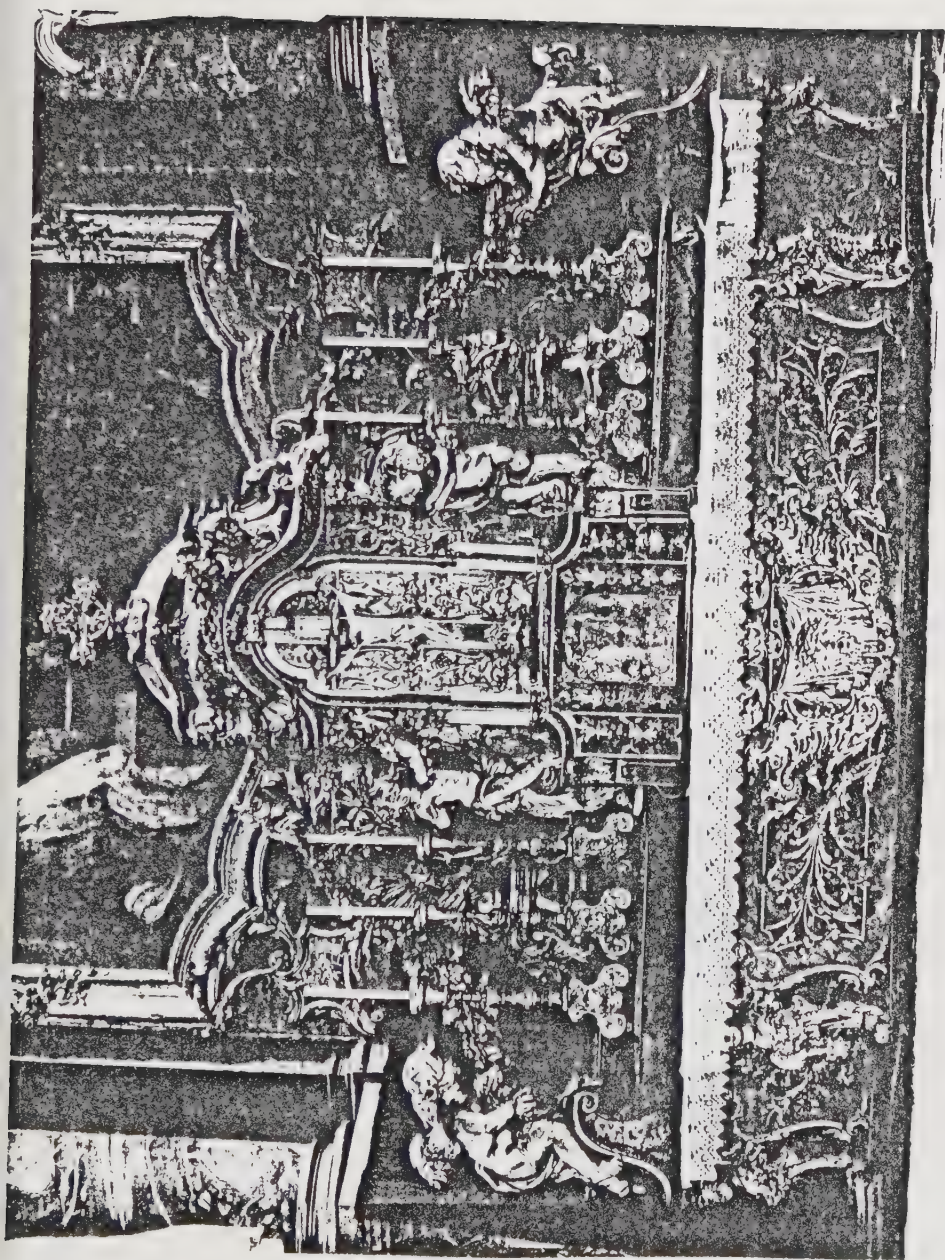
Heinrich



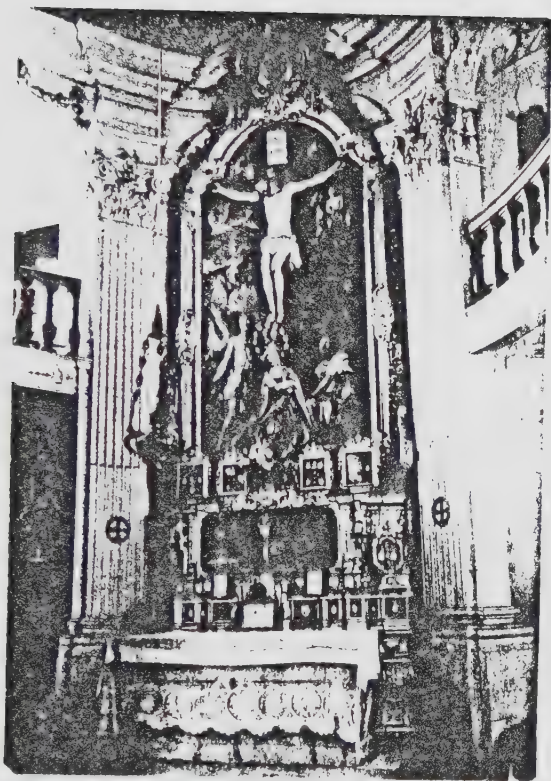
Dießener Hochaltar



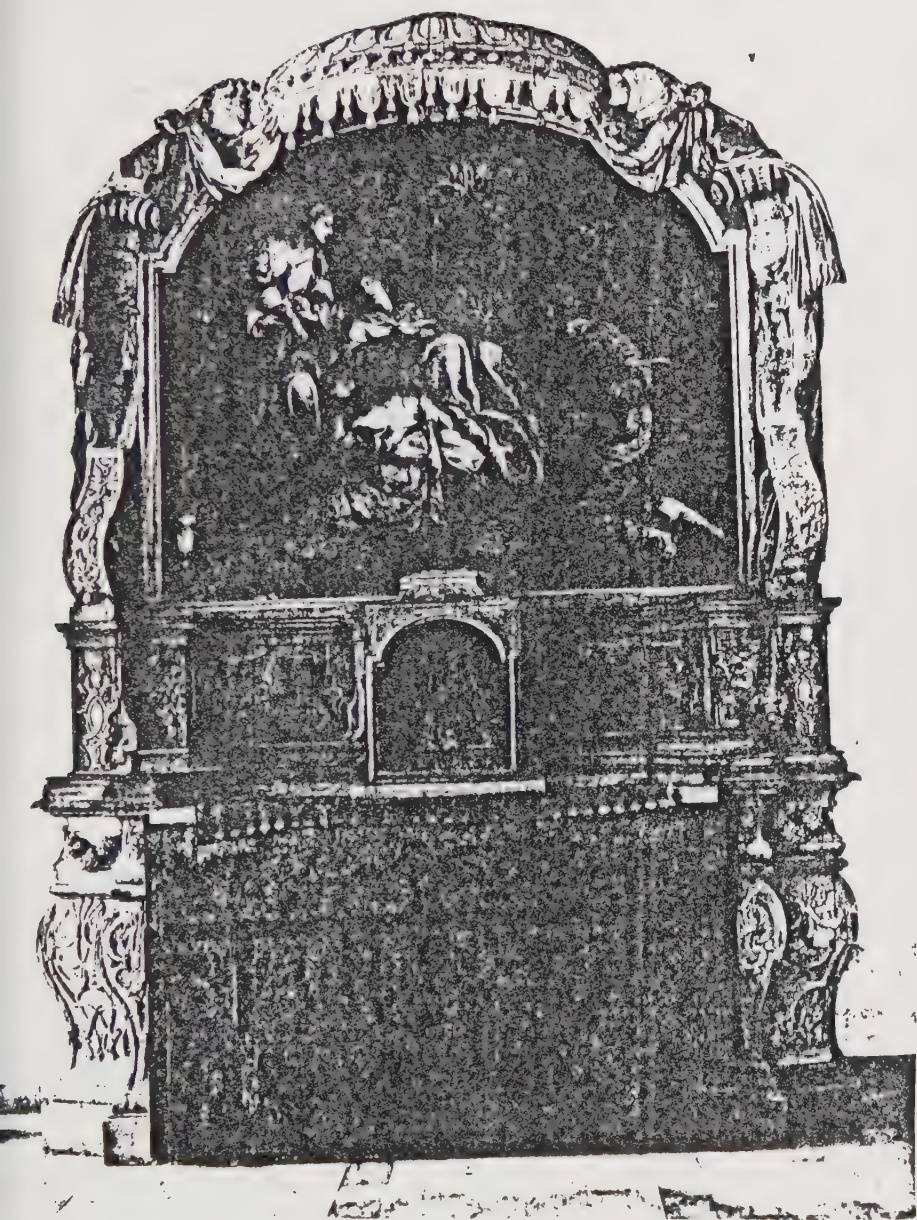
Dießen, Hochaltar



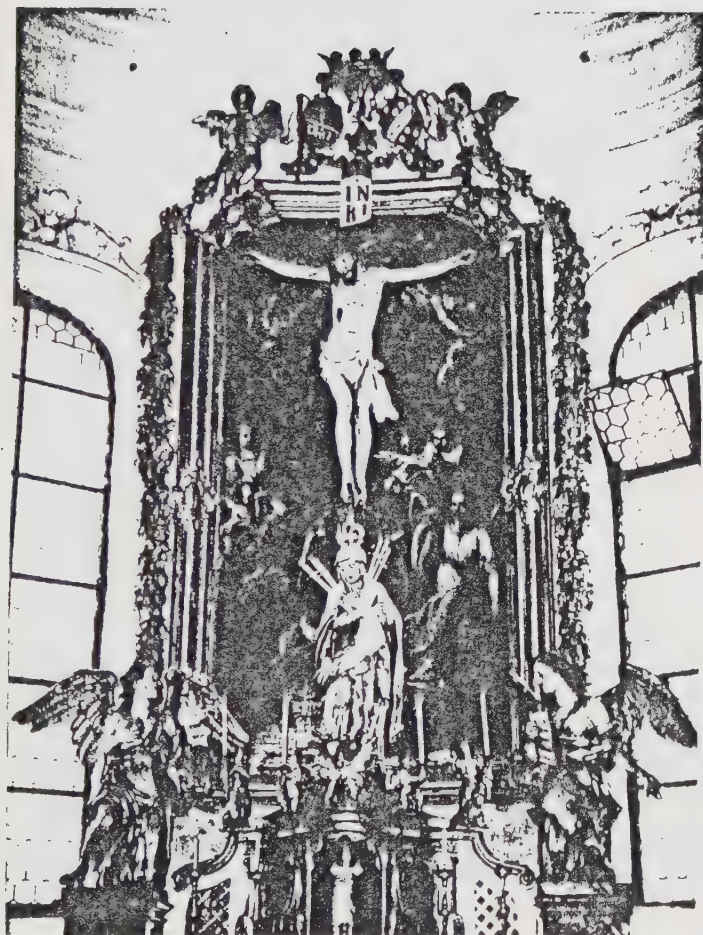
Dießen, Hochaltar



Urfarn, Kreuzaltar



Urfarn, Anna-Altar



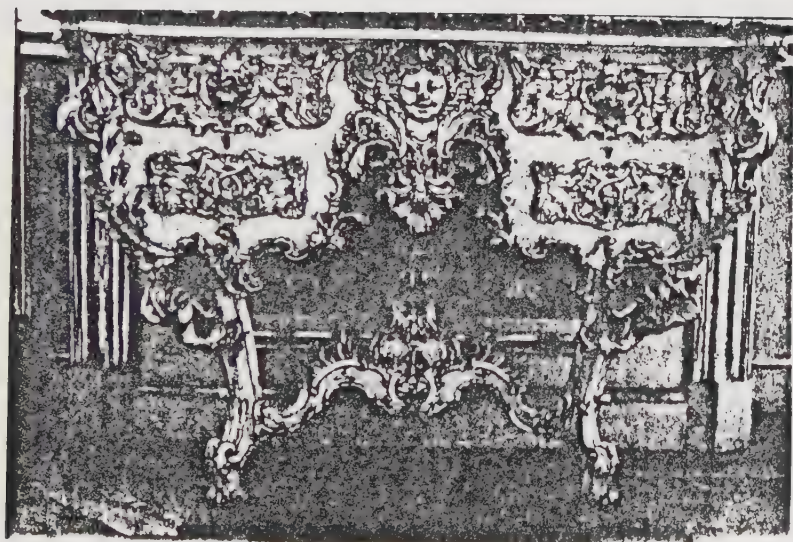
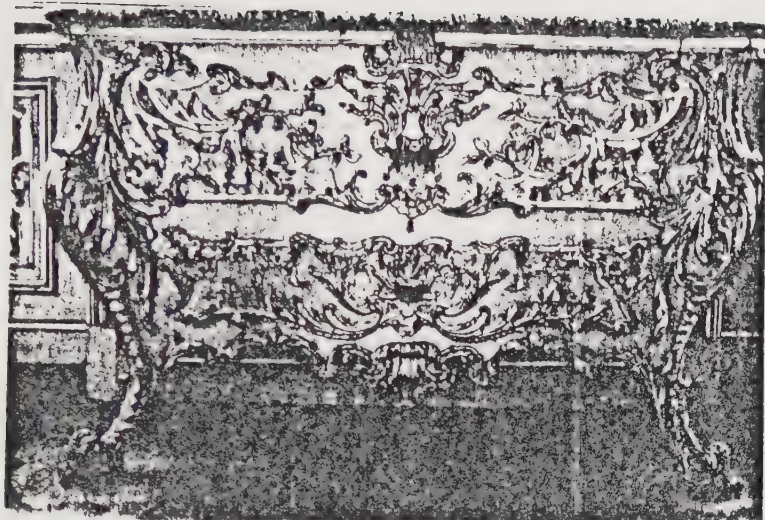
Schönbrunn, Hochaltar



München, Kreuzaltar der Franziskanerkirche



Berlin, St. Johannes Nepomuk



Amalienburg

Lebenslauf

Geboren: 12.3.1946 in Warendorf/Westfalen, evangelisch getauft
Eltern: Arwed von Poser, Oberst a.D. und Liselotte, geb.

von Biehler

Eintritt in die evangelische Volksschule Warendorf 1952,
in das Gymnasium Laurentianum in Warendorf 1956. Seit 1957
an dem Ignaz-Günther-Gymnasium in Rosenheim; dort Reifeprüfung im Juli 1967.

1967 bis 1969 Wehrdienst bei der Bundeswehr.

Seit dem Sommersemester 1969 Student der Kunstgeschichte
an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, mit den
Nebenfächern Byzantinische Kunstgeschichte, Bayerische Geschichte und Anfangs Archäologie.

Vorlesungen und Übungen besuchte ich bei folgenden Professoren und Dozenten: H.Bauer, L.Behling, E.Bielefeld, K.Bosl, W.Braunfels, E.Hammermayer, E.Homann-Wedeking, R.Kuhn, N.Lieb, O.Lehmann-Brockhaus, H.Marwitz, H.Rall, M.Restle, W.Sauerländer, H.Siedentopf, J.Träger, K.Wessel.

